

Et kritisk blikk på norsk film:

Kvalitet og verdivurdering i et
estetisk og kulturpolitisk perspektiv

Hanne Merethe Okstad



EST4592 Tverrestetisk masteroppgave – Medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon

UNIVERSITETET I OSLO

10.05.2012

© Forfatter: Hanne Merethe Okstad

År: 2012

Tittel: *Et kritisk blikk på norsk film: Kvalitet og verdivurdering i et estetisk og kulturpolitisk perspektiv*

Forfatter: Hanne Merethe Okstad

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven tar utgangspunkt i store endringer i norsk filmbransje det siste tiåret; nemlig fokuset på markedsandeler og publikumstall. Mål og virkemidler knyttet til dette diskuteres som «den nye filmpolitikken» i oppgaven, hvor staten har opprettholdt målsetninger om å sikre kvalitet og bredde til kinopublikum. Dette har utfordret satsningen på kunstnerisk kvalitet i norsk film og den kunstneriske vurderingen av norsk film. Denne oppgaven setter fokus på hvilke forutsetninger norsk film har for å satse på kunstnerisk kvalitet i lys av «den nye filmpolitikken». Dette undersøkes ved å se på filmkonsulentens rolle ved Norsk filminstitutt og gjennom en analyse av filmkritikker av konsulentvurdert film i 2010.

Summary

This thesis is concerned with the major changes in the Norwegian film industry over the past decade, namely the focus on market share and audience numbers. Objectives and instruments related to this are in the thesis discussed as "the new film policy", in which the Norwegian state has maintained its goal to ensure quality and breadth for the cinema audiences. This has challenged the focus on the artistic quality of Norwegian film and the artistic evaluation of the Norwegian film, and this thesis will focus on the assumptions of Norwegian film to focus on artistic quality in light of "the new film policy". This is examined by looking at the role of the film consultants at the Norwegian Film Institute and through an analysis of movie reviews by film consultant evaluated films of 2010.

Forord

Takk til Ove Solum for veiledning og gode idéer!

Nils Klevjar Aas og Ivar Køhn ved Norsk Filminstitutt for engasjerende svar.

Tusen takk for all hjelp til Maria Dorothea, Beate, Heidi!

Og takk for deres tålmodighet min kjæreste Lars-Ole og lille Henny som har ventet lenge på at vi igjen kan være et trekløver!

Og, der ble jeg ferdig, kjære «bæssmor»!

Hanne Merethe Okstad

Oslo, 10.05.2012

INNHOOLD

Sammendrag	3
Summary.....	3
Forord.....	5
1. Hvordan har film og filmvurdering relevans til politikk?	9
1.1. Problemstilling	10
1.2. Kvalitetsvurderingens dilemma: aktualisering.....	12
1.3. Norsk films popularitet som en kvalitet?	14
1.4. Kvalitetsvurdering: filmpriser – filmkritikk – filmkonsulenten	15
1.5. Metodisk tilnærming: hvordan diskutere kunstnerisk kvalitet?	17
1.5.1. Den undersøkende tilnærmingen til kunstnerisk kvalitet	17
1.5.2. En programmatisk tilnærming	18
1.5.3. Den pragmatiske tilnærmingen- filmkonsulentens vurderinger	18
1.5.4. Den pragmatiske tilnærming- filmkritikk.....	19
1.5.5. Intensjon og kvalitativ metode	20
1.5.6. Valg av empiri	20
2. Teoretiske perspektiver.....	22
2.1. Kvalitet og kulturansvar i norsk filmpolitikk.....	22
2.2. Beardsley i kontekst	24
2.3. Å bedømme kunstnerisk kvalitet: «Kunst», «kvalitet» og verdivurdering	26
2.3.1. Kvalitetsbegrepet	27
2.4. Objektive verdidommer	28
2.5. Kvalitetskriterier i vurderingen av estetisk verdi.....	29
2.6. Kriterier som bedømmer filmen som kunstnerisk helhet.....	31
2.7. Normsettende kriterier versus subjektiv opplevelse.....	32
3. «Den nye filmpolitikken»	34
3.1. 1990-årene	34
3.2. Den avgjørende utredningen/Staten krever forandring.....	35
3.3. Fornyelse og modernisering av filmsektoren	36
3.3.1. Filmbransjen får kunstnerisk ansvar	37
3.3.2. Veien mot kommersiell film og en styrket produsentposisjon	38
3.3.3. Kontinuitet og profesjonalisering av produsentene	39
3.3.4. Organisering av filmområdet	40
3.4. Målene for filmområdet.....	41
3.5. <i>Veiviseren</i> – for det norske filmloftet.....	42
3.5.2. Evalueringen av « <i>Veiviseren</i> ».....	45
3.6. Større kunstnerisk satsning og fokus på regissøren.....	46
3.6.1. Støtteordninger for kunstnerisk utvikling.....	46
3.7. En filmpolitikk som vektlegger popularitet?.....	47
3.8. Middelmådig (film)?.....	49
3.9. Popularitet og kulturelle pretensjoner.....	50
4. Filmkonsulenten og kunstnerisk vurdering	54
4.1. Med kvalitet som et kriterium	54
4.2. Institusjonens regler og normer som styrende	56
4.3. <i>Kunsten at være Filmkonsulent</i> – konsulentsystemets grunnprinsipper.....	58
4.4. Norsk Filminstituttets praksis: en kvalitetssikring(?)	59
4.5. En filmkonsulents retningslinjer	61
4.5.1. Målene for norsk audiovisuell produksjon.....	61

4.5.2. Filminstituttets «mål og strategier»	63
4.5.3. Tildelingsbrevet fra Kulturdepartementet.....	64
4.5.4. Veiledning for filmkonsulentene.....	65
4.6. Filmkonsulentens autonomi	66
4.7. En konsulentrolle i krise?	68
4.8. Å begrunne kunstnerisk kvalitet gjennom estetiske kriterier	69
4.9. Hva kan konsulentrollen bety for norsk films kunstneriske kvalitet?	72
4.10. Hva kan gjøres for å lage bedre film?	74
5. «I møte med filmkritikker»	77
5.1. Formens kvaliteter	77
5.2. Kvalitetskriterier i evalueringen av filmens form	78
5.3. Festivalens betydning for filmen.....	79
5.4. Valg av filmkritikker etter funksjon	81
5.5. Filmkritikernes dom over norsk kunstnerisk vurdert film - 2010	83
5.6. <i>En ganske snill mann</i> : Regi av Hans Petter Moland.....	84
5.6.1. En ganske snill mann i Film & Kino: «Coen på norsk»	85
5.6.2. En ganske snill mann i Montages: «En ganske morsom film»	85
5.7. <i>Hjem til jul</i> : Regi av Bent Hamer	86
5.7.1. <i>Hjem til jul</i> i Film & Kino: «Menneskelige forbindelser»	86
5.7.2. <i>Hjem til jul</i> i Montages: «Bent Hamer svikter oss med <i>Hjem til Jul</i> »	87
5.8. <i>Sykt lykkelig</i> : Regi av Anne Sewitsky	88
5.8.1. <i>Sykt lykkelig</i> i Film og Kino: «Imponerende debut».....	89
5.8.2. <i>Sykt lykkelig</i> i Aftenposten: «Par i smerter»	89
5.9. <i>Limbo</i> : Regi av Maria Sødahl	90
5.9.1. <i>Limbo</i> i Aftenposten: «Moden og modig start på filmhøsten»	90
5.9.2. <i>Limbo</i> i Montages: «Moden menneskelighet i Maria Sødahls <i>Limbo</i> »	90
5.10. <i>Maskeblomstfamilien</i> : Regi av Petter Næss	91
5.10.1. <i>Maskeblomstfamilien</i> i Film & Kino: «Uforløst manipulasjon»	91
5.10.2. <i>Maskeblomstfamilien</i> i Aftenposten: «Svulstig om avvik»	92
5.11. <i>Kommandør Treholt & ninjatroppen</i> : Regi av Thomas Cappelen Malling	93
5.11.2. <i>Kommandør Treholt & ninjatroppen</i> i Aftenposten Puls: «Snedig fabel»	93
5.12. <i>Nokas</i> regi av Erik Skjoldbjærg.....	94
5.12.1. <i>Nokas</i> i Film & Kino: «Velment, men uinteressant»	95
5.12.2. <i>Nokas</i> i Montages: «Rekonstruert paranoia i <i>Nokas</i> »	95
5.13. <i>En helt vanlig dag på jobben</i> - regi av Terje Ranges.....	97
5.13.1. En helt vanlig dag på jobben i Film & Kino: «Tragikomisk mediekritikk».....	97
5.13.2. <i>Montages</i> : «Ømt og uvanlig i En helt vanlig dag på jobben»	97
5.14. <i>Kongen av Bastøy</i> - regi av Marius Holst.....	98
5.14.1. <i>Kongen av Bastøy</i> i Aftenposten: «Vakker ransakelse på Bastøy»	98
5.14.2. <i>Kongen av Bastøy</i> på Montages: «Harmdirrende Kongen av Bastøy»(artikkel/omtale):	99
6. Kunstnerisk kvalitet i norsk film	101
6.1. Hvilken relevans har kriteriene?	101
6.2. Filmkritikernes bruk av kriterier: personlig smak eller objektivitet?	102
6.3. Tendenser ved bruk av kriteriene i filmkritikkene	104
6.4. Hvilken festivalmottakelse fikk filmene?	104
6.5. Hva viser filmkritikkene om filmenes kunstneriske kvalitet?.....	105
6.6. Avrunding	111

1. Hvordan har film og filmvurdering relevans til politikk?

«God film er som god smak, umulig å enes om. Umulig å forklare også. Umulig å forutse og, som all kvalitet, vanskelig å formulere i et selgelig budskap». Slik åpner lederspalten i inspirasjonsheftet «Fabelaktig» fra bransjeorganisasjonen Film & Kino i 2005. Nummeret ble laget som en hyllest til alle filmentusiaster som vil være enige med redaktør Løken overbevisning om at film er viktig, og at de største opplevelsene ikke kan regnes i kvantitet. Noen filmer er omtrent umulige å markedsføre, skriver hun (2005: 3). For de kan være så gode de bare vil, men det er vanskelig når det ikke er noe å selge dem på; «ikke et stjernenavn, ikke action, ikke vold, bare ren og skjær kvalitet, noe fabelaktig som ikke lar seg beskrive» (2005: 3). Løkens uttalelse er beskrivende for hvordan den nye filmpolitikken ble mottatt med skepsis blant en rekke toneangivende aktører i bransjen, men hun beskriver også noen av de utfordrende sidene i vurderingen av film og hvorfor det kan oppleves som mer risikofylt å satse på kunstnerisk ambisiøs film, enn på kommersiell film.

Spørsmålene om hva som ses på som kvalitet i filmen og hvordan man skal gå frem for å vurdere den er noen av de vanskeligste og kanskje viktigste utfordringene i møtet med film. Vi har ulike meninger om hva som er god film. At vi har ulike forutsetninger og oppfatninger om hva vi ønsker å oppnå i møtet med filmen, gjør det desto vanskeligere å enes om hva som er god film. Hva som betraktes som kvalitet og hvordan kvalitet vurderes må dermed ses i kontekst av hvilke verdier man søker å ta i betraktning for å skape mening. Man kan for eksempel vektlegge filmens kunstneriske verdi foran salgsverdien, der underholdningsfilmen eller kommersiell film har størst salgsverdi. Dette er et viktig bakteppe for Gran (2001) når hun hevder at det innenfor mange institusjoner har blitt vanlig (en dominerende praksis) å benytte seg av den kommersielle kvalitetstypen; fordi det har sneket seg inn en logikk i kulturpolitisk tenkning som ligner til forveksling på «godt salg = god kvalitet» (Gran 2001:119). Dette reiser viktige spørsmål som i hvilken grad den kunstneriske verdien blir vektlagt i norsk film og filmpolitikk. Eller hvordan kan kvalitetsvurderinger og verdien av kunstnerisk film ha betydning i møte med filmpolitikk?

1.1. Problemstilling

Hvilke verdier som vektlegges i filmpolitiske mål kan ha betydning og konsekvenser for hvilke forutsetninger som ligger til grunn for satsning på kunstnerisk kvalitet i norsk film. Staten og Norsk Filminstitutt (NFI) innehar en maktposisjon til å definere vår nasjonale filmkultur, og medvirker slik til hvilke filmer som representerer «norsk film» ut fra de verdier og vurderinger som ligger til grunn til enhver tid. Hva som vektlegges i filmpolitiske målsetninger og internt i Norsk Filminstitutt, mener jeg derfor kan være av avgjørende betydning for, og ha innflytelse på, norske films kunstneriske kvalitet. Som første mottaker av filmene befinner filmkritikerne seg, som evaluerer og medvirker slik til hvilke filmer som er av god kvalitet. Gjennom sin kritikerrolle kan de derfor ha en veiledende funksjon som formidlere av kvalitet i filmen.

Et kulturpolitiske ønske om å styrke norsk film og filmbransje førte til at norsk film ble satt i fokus ved innledningen av et nytt årtusen. Dette innebar en nysatsning på norsk film, med mer statlig støtte og en omorganisering av filmbransjen. «Den nye filmpolitikken» satte publikum i fokus, og det skulle nå bli mer og bedre film for å få norsk film populær. Publikumsorientering har fått mye oppmerksomhet etter at den filmpolitiske nysatsningen på norsk film var en realitet, men samtidig har staten opprettholdt sitt ansvar for kultur og kvalitet. Filmen er et kunstnerisk uttrykk, derfor mener jeg at det estetiske perspektivet bør stå i fokus fremfor økonomiske hensyn når statlig støtte til film etter en kunstnerisk vurdering skal tildeles. Norsk film er statens kulturansvar, og det vil derfor alltid finnes en dragning mellom estetiske og økonomiske betingelser, mellom kunst og kommersiell. Det vil derfor alltid foregå en kontinuerlig kamp mellom autonomi- og en mer markedsorientert tenkning, mellom estetikk og økonomi, i en uttrykksform som på en og samme gang både er en kunstform og populærkultur. I denne oppgaven søkes svar på følgende:

Hovedproblemstilling:

Hvilke forutsetninger har norsk film for å satse på kunstnerisk kvalitet i lys av «den nye filmpolitikken»?

Underproblemstillinger:

1: Hvilke filmpolitiske forandringer ligger til grunn for «den nye filmpolitikken», og hvordan har dette utfordret den kunstneriske vurderingen av norsk film?

2: Kan man, og i tilfelle i hvilken grad, finne at estetiske kriterier ligger til grunn for filmkritikken som gjøres av norske konsulentvurderte filmer?

For å besvare hovedproblemstillingen vil jeg gjennom første del av oppgaven gå gjennom de filmpolitiske forandringer som har funnet sted etter at «den nye filmpolitikken» ved årtusenskiftet var en realitet. Gjennom en redegjørelse av stortingsmeldinger, ønsker jeg å finne svar på hvilke filmpolitiske målsetninger og virkemidler som har vært fremtredende, og på hvilken måte de filmpolitiske forandringene kan påvirke den kunstneriske kvaliteten i norsk film.

Norsk Filminstitutt er underlagt statlig regi og de filmpolitiske målsetningene kan derfor i større eller mindre grad være normsettende for NFI. De kan dermed påvirke hvilke retningslinjer som ligger til grunn for filmkonsulentene ved instituttet. Filmkonsulentrollens utfordringen som følge av de filmpolitiske forandringene undersøkes gjennom retningslinjene og hvilke vurderingskriterier som ligger til grunn for filmkonsulentens rolle, og den kunstneriske vurderingen av film. Jeg vil dermed diskutere filmkonsulentens rolle gjennom å se på stillingsinstruksens retningslinjer, og de kriteriene som ligger til grunn for vurderingen av filmprosjekter som søker statlig tilskudd til film etter en kunstnerisk vurdering. Første problemstilling skal dermed søkes svar på gjennom det filmpolitiske perspektivet i kapittel 3 og gjennom undersøkelsen av filmkonsulentrollen i kapittel 4.

For å besvare hovedproblemstillingen vil jeg i siste del av oppgaven undersøke mottakelsen av ni konsulentvurderte filmer fra 2010 gjennom et utvalg filmkritikker. Gjennom en tekstanalyse av filmkritikker, skal jeg undersøke om, og eventuelt i hvilken grad «objektive» (konkrete) estetiske kriterier viser seg i filmkritikernes evaluering av filmene. Dernest om eventuelle funn av bruk av kriteriene kan si noe om kritikerens vurderinger av filmenes kunstneriske kvalitet.

Ulike kvalitetsforståelser i kunstfilosofien og medievitenskapen har satt standarder for kvalitet i kunsten og i filmen. Kunstformene har ulike mediespesifikke egenskaper som tas i betraktning, men innenfor estetikken har man operert med mer allmenngyldige «objektive» estetiske vurderingskriterier, som har satt standard for kvalitet på tvers av, og uavhengig av kunstform. Slike allmenngyldige estetiske kriterier handler om et verks *helhet*, *intensitet*, *kompleksitet* og *originalitet*, og ligger til grunn når jeg i denne oppgaven analyserer filmkritikkene. Kriteriene har bakgrunn i estetiker Monroe Beardsleys (1981) kriterier om

verkets estetiske verdi og filmviterne David Bordwell og Kristin Thompsons (2010) kriterier om filmens kunstneriske helhet. Jeg definerer dermed begrepet «kunstnerisk kvalitet» til å omfavne begrepene kunstnerisk helhet og estetisk verdi, gjennom vurderingskriteriene helhet, intensitet, kompleksitet og originalitet. Betydningen av kunstnerisk kvalitet er dermed basert på graden av funn av de estetiske kriteriene jeg implisitt og eksplisitt finner i filmkritikkene.

1.2. Kvalitetsvurderingens dilemma: aktualisering

Svein Bjørkås (2005) påstår at kvalitet i dag gjør seg enda mer gjeldende i filmbransjen på grunn av satsningen på økt mangfold (estetisk pluralisme) og det volum man søker å oppnå i filmpolitiske sammenheng. Dette hevder han har ført til en økt interesse for kvalitet og sammenfaller med en kritikk av en normativ entydighet i kulturen og kunsten, og en økende interesse for estetisk mangfold. Bjørkås peker på ulike faktorer som kan ha bidratt til økt estetisk pluralisme, der noen av faktorene dreier seg om populærkulturens differensiering, høy og lav- sammenbruddet forsterket av sjangerbredde, kvalitetsheving og økte kulturpolitiske ambisjoner. Dette hevder han har ført til at interessen for det entydige i estetiske spørsmål mer eller mindre har blitt borte, men det har likevel ikke redusert interessen eller etterspørselen etter kvalitetsbasert sortering. Ifølge Bjørkås (2005) løses mangfoldproblematikken i dagens kunstfelt ved å gi mer makt til ekspertisen og ved segmentering innenfor de ulike sjangere og kunstarter, slik at kvalitetsdommene og ekspertisen som bærer kompetansen blir mer spesialisert og nisjepreget (Bjørkås 2005: 9). Dette samsvarer med det mangfold og volum av filmer som inngår som mål i «den nye filmpolitikken» (St. meld. 22 (2006-2007)). Tidligere filmkonsulent Nikolaj Frobenius svarte i et intervju i *Rushprint* at «Filmfeltet ble etter hvert så pass mangfoldig at prioriteringen mellom prosjekter fikk noe subjektivt ved seg» (Frobenius, *Rushprint*, nr. 4, 2011: 44). Hans uttalelse vitner om problematiske sider ved det å forholde seg til kvalitet som et kriterium i filmkonsulentens kunstneriske vurderinger av filmprosjekter. Filmkonsulentenes vurderinger har som mål å finne prosjekter som har potensial til å oppnå høy kunstnerisk kvalitet (jamfør filmkonsulentens veiledning). I en vurdering vil de slik måtte forholde seg til et kvalitetsbegrep – til kvalitet som et kriterium. Med «den nye filmpolitikken» blir den kunstneriske utviklingen av filmer forskjøvet fra et statlig ansvar, til et ansvar som i større grad skulle ligge hos filmbransjen. Dette kan ses i sammenheng med et ønske om en «armlengdes avstand» mellom politikk og kunstneriske vurderinger. Bransjen fikk mer makt over den kunstneriske utviklingen, men på samme tid var mål om høye besøkstall og antall årlige filmer sterkt tilstede i filmpolitiske mål.

Professor i filmvitenskap Anne Gjelsvik (2002: 97) hevder i *Mørkets Øyne* at det er en mangel på teoretiske vurderinger av filmens kvalitet og verdi innen moderne filmteori. Hun begrunner denne mangelen innenfor moderne filmteori med at evalueringen blir fortrenget av forståelse og fortolkning; spørsmål knyttet til hva filmene sier oss, hvordan de kan og bør forstås, har forrang for hvilke verdier som formidles. Gjelsvik sier videre at noen av årsakene til manglende kvalitative vurderinger kan handle om et modernistisk paradigme hvor søken etter forklaringer er det gyldige prosjektet, og på den andre siden en postmoderne tilstand hvor alle verdier er like gyldige og kvalitet ikke lenger er fikserbart (Gjelsvik 2002: 97). Den «postmoderne tilstand» har i større grad legitimert lavkulturen, og vurderinger basert på et kvalitetsbegrep har slik vært vanskeligere å opprettholde. Jostein Gripsrud (1990) uttalelse er beskrivende for vurderingens problematiske posisjon i dagens kultur:

Efter at skillet mellem finkultur og populærkultur er blevet stadig mere udvisket i de mange år, er det samtidig blevet sværere at fælde videnskabeligt begrundede domme om, hvad der er skidt og kanel på medieområdet (Gripsrud 1990: 64).

Han hevder imidlertid at behovet for å uttale seg om kvalitet stadig er til stede, og at man til sist ikke har så store vanskeligheter med å akseptere subjektive kvalitetsdommer. Han argumenterer for et nytt kvalitetsbegrep som tar utgangspunkt i de sjangerkonvensjoner som mediene kan grupperes i. Han forsøker å fastholde kvalitet som noe som tilhører teksten og plasserer seg dermed i opposisjon til resepsjonsbaserte kvalitetskriterier (Gripsrud 1990). Det er flere grunner til at det er viktig å ta tak i kvalitetsdiskusjonen, ifølge Gripsrud. For det første er det direkte relevant for den mediepolitiske diskusjonen og beslutningsprosesser. For det andre forutsetter systemene for offentlig støtte til kunst og kultur, at det på ulike institusjonelle nivå skal felles estetiske dommer. Til sist er både kunstnere og kritikere på det kulturelle området uavbrutt nødt til å ta avgjørelser om hva som er klinten og hveten ut i fra bestemte kriterier. Han hevder at det i alle disse viktige beslutningsprosesser er nødvendig å ha estetiske kriterier (Gripsrud 1990: 67). Han argumenterer for at diskusjonen om kvalitetsforskjeller er like viktig i dag, men kanskje av ulike årsaker enn tidligere; kultur- og klasseforskjeller er mer flytende, og vi omfavner i større grad samme kultur på tvers av populær- og høykulturelle kunstuttrykk.

Kvalitetsvurderinger er i omløp i medie- og kultursektoren og det er «ekspertisen» som jobber med å avgjøre om noe skal komme gjennom nåløyet ut fra et kvalitetsbegrep. Disse kvalitetsvurderingene motsvares av oss publikum når vi ser film, og kvalitetsvurderingene som vi foretar oss, bevisst, eller

ubevisst, skal prinsipielt kunne forsvares av argumenter som blir relatert til et sett av normer for hva som er godt og dårlig, og da ikke kun subjektivt (Gripsrud 1999: 99-100)

Gripsruds poeng er at alle de estetiske kvalitetsnormer som blir benyttet må kunne forsvares med argumenter, og dermed viser de til et mer allment grunnlag enn de rent subjektive fornemmelser (Gripsrud 1999: 99-100). Han hevder at verdistandpunkter har betydning når kvalitet skal diskuteres, men det er her snakk om ulike verdier sett ut fra hvilket produkt det er snakk om, hvilke normer som er gjeldende, og hva det skal brukes til (Gripsrud 1999: 99-100). Tilnærmingen til verdivurdering av film vil i denne undersøkelsen utgjøre to ulike perspektiver. For det første belyses vurderingsproblematikken gjennom de retningslinjer og kriterier som ligger til grunn for filmkonsulentens kunstneriske vurdering i lys av «den nye filmpolitikken». For det andre vil resepsjonsanalysen av filmkritikkene søke svar på i hvilken grad ni konsulentvurderte filmer blir mottatt i lys av begrepet kunstnerisk kvalitet, som for denne oppgavens formål knyttes til konkrete/«objektive» estetiske kriterier. Som bakgrunn for undersøkelsen ligger de filmpolitiske forandringene og føringene som har preget norsk filmproduksjon det siste tiåret.

1.3. Norsk films popularitet som en kvalitet?

I Norge er støtte til nasjonal film viktig, grunnet lavt inntjeningspotensial sett i forhold til de høye kostnadene: «Offentlig finansiering er derfor en forutsetning for opprettholdelse og utvikling av norsk filmproduksjon» (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 17). De vanligste argumentene for at norsk film, som de fleste andre europeiske filmnasjoner, er avhengig av offentlig støtte er på grunn av et lite marked og en overveiende dominans av amerikansk kommersiell film. I tillegg er behovet for en nasjonal filmkultur og for produksjon av film på norsk språk andre fastlagte grunner (St. prp. 1 (2000- 2001), Holst 2006: 11). Norske filmer har i løpet av de siste ti årene oppnådd store publikumssuksesser og mer popularitet blant sitt publikum enn tidligere. Satsningen på en ny og offensiv filmpolitikk ved tusenårsskiftet har ført til store strukturelle endringer i filminstitusjonene og i forvaltningen av filmområdet etter myndighetenes omfattende satsning på norsk film. «Den nye filmpolitikken» og omleggingene i filmbransjen har sammen med økte statlige bevilgninger gitt flere filmproduksjoner årlig (volum) og høyere markedsandeler for norsk film på kino. Dette kan hevdes å ha vært en positiv utvikling med tanke på større utvalg og mer mangfold som har resultert i et større publikum.

Bakgrunnen for omleggingen og nysatsningen var en omfattende utredning av filmområdet i regi av konsulentfirmaet Ernst & Young. Utredningen var en følge av norsk films lave publikumsoppslutning spesielt i siste halvdel av 1990- tallet. Det hevdes at den nye norske filmpolitikken har ført til en kommersialisering av norsk film, der blant annet publikumsorientering, antall årlige premierefilmer og en styrket produsentrolle har vært medvirkende faktorer (Iversen og Solum 2010). Dette skal jeg argumentere for at har utfordret kunstnerisk kvalitet i norsk film. Det kvantitative perspektivet har vært i fokus når mål og krav til filmområdet skal settes på dagsorden, og en tendens har vært å måle økt kvalitet med publikumsrekorder. En films publikumssuksess har slik blitt en indikator og mål på filmens kvalitet. Jeg mener dette for det første kan vise til vanskelighetene med å stadfeste og måle kvalitet i filmen. For det andre at kvalitet i denne sammenheng nok i større grad viser til filmens popularitet enn filmens kunstneriske kvalitet.

1.4. Kvalitetsvurdering: filmpriser – filmkritikk – filmkonsulenten

Min interesse for en tilnærming til kunstnerisk kvalitet i norsk film har nettopp sitt utgangspunkt i de filmpolitiske forandringene som har preget de siste ti årene, samt en nysgjerrighet rundt hvordan dette kan ha påvirket den kunstneriske kvaliteten på norske filmer. Hvorfor liker jeg dansk film bedre enn norsk? Norsk film har blitt bedre, og jeg har til tider «glemt» at den er norsk. Hvorfor satses det ikke for fullt på kunstnerisk ambisiøs film? Filmpolitikken setter premissene, men den kunstneriske vurderingen er det noen få eksperter som avgjør. Hva og hvem er det som avgjør hvilke norske filmer vi får oppleve på kino? Denne interessen førte til en nærmere undersøkelse av nyere norsk filmpolitikk og filmkonsulentens rolle ved Norsk filminstitutt, og hvilke utfordringer de har mellom kunstneriske og filmpolitiske retningslinjer. Da jeg startet med oppgaven hadde jeg et ønske om å undersøke kvaliteten på norske filmer, og med en eksisterende filmkonsulentordning i Norge med kunstnerisk vurdering av statlig filmstøtte, var valget enkelt. Filmene har gjennomgått en kvalitetskontroll gjennom filmkonsulentens kunstneriske vurdering, og jeg antok dermed at jeg ville finne filmer av høy kunstnerisk kvalitet. For å begrense oppgaven og finne konkret empiri var de konsulentvurderte filmene eller kunstneriske vurderte med premiere i 2010 naturlig å ta tak i da jeg startet arbeidet samme år. Jeg ønsket å undersøke filmens kvalitet uten at antall solgte billetter skulle være avgjørende for en films kvalitet. Jeg har valgt å undersøke filmene gjennom ekspertenes øyne, gjennom filmkritikernes evalueringer i filmkritikker.

Et av filmpolitikkenes mål er at norske filmer skal oppnå internasjonale filmpriser i henhold til «Veiviseren». Å motta internasjonale filmpriser og få anerkjennelse gjennom festivaler har tradisjonelt vært en indikator på en films kvalitet og kunstneriske verdi. Ifølge Anne With (1992) har filmfestivaler som institusjon tradisjonelt vært forbundet med, og forankret i, begrepet om kvalitetsfilm. Kvalitetsfilmens verdiforankringer i norsk film og kinopolitikk, og debatten om kvalitetsfilm, har sin bakgrunn fra den kulturelle prosessen og legitimeringen av filmen som kunst som fant sted i på 1950-60-tallet (With 1992: 39). Det var på samme tid at de store internasjonale festivalene etablerte seg og ble en arena for kunstfilmen. Hvilken mottakelse de ni konsulentvurderte filmene har fått på internasjonale festivaler kan belyse filmenes status som kunstnerisk verdifulle. I denne oppgaven vil derfor internasjonale festivalpriser de ni filmene har fått inngå som en del av undersøkelsen av de konsulentvurderte filmene.

Vurderinger av kvalitet og kunstnerisk verdi kan tilskrives kritikernes formidlende rolle. I et slikt perspektiv er det interessant å undersøke vurderingen av kunstnerisk kvalitet i film gjennom filmkritikker. Men det kan være store forskjeller i filmkritikkens innhold, og det kan være alt fra en kort nyhetspreget anmeldelse, til analyserende filmkritikker med eller uten terningkast. Leseren kan i begge tilfeller få rede på om filmen er verdt et kinobesøk. Ifølge journalistforsker John English mener publikum at avgjørelsen av filmens kvalitet er filmkritikerens viktigste oppgave (Gjelsvik 2002: 1). Anmelderen vil her kunne fungere som en verdiformidler til folket. Gjelsvik (2002) skriver at «filmkritikkens ideal har, blant annet vært definert som den ene stemmen på vegne av oss alle» (Gjelsvik 2002). Filmkritikeren kan i et slikt perspektiv fremme filmens kunstneriske verdi gjennom filmkritikkene, men kritikernes vektlegging av filmens kunstneriske kvalitet er varierende. Dette viser seg i flere av filmkritikkene i undersøkelsen der filmens handling og tematikk ofte vektlegges til fordel for en evaluering av filmens kvalitet og verdi.

Den smale- og den brede filmen kan ha ulik funksjon når den skal appellere til et publikum. Det kan av den grunn være nødvendig å ta i betraktning at det ikke handler om samme type filmer når forventninger til publikumstall og utdeling av statlig støtte til film skal vurderes. For ulike filmer har ulike forutsetninger og mål, og det vil da være urimelig å måle alle filmer opp mot hverandre ut fra samme politiske målsettinger og vurderingskriterier. I en slik sammenheng kan spillefilmkonsulenten tilføre og tjene den smale film en viss rettferdighet i

lys av kommersielle målsettinger. Norsk Filminstituttets spillefilmkonsulenter vurderer hvilke filmprosjekter som innehar høy kunstnerisk kvalitet og hvilke filmer som ikke holder mål gjennom en kunstnerisk vurdering. De innehar med andre ord en posisjon til å bestemme gjennom sine vurderinger hva som kvalifiserer til å nå gjennom nåløyet. Støtteordningens funksjon er et statlig tilskudd til film etter en kunstnerisk vurdering av filmkonsulenten. Ser jeg denne støtteordningen i forhold til 50/50 ordningen, som er statlig filmstøtte etter markedsvurdering, mener jeg at det i filmkonsulentordningen ligger et større potensial til å fremme norsk kunstnerisk ambisiøs film og vektlegge kunstnerisk kvalitet fremfor kommersiell film og filmens salgsverdi. Hvilke retningslinjer og kriterier som ligger til grunn for filmkonsulentenes kunstneriske vurdering kan være en medvirkende faktor for hva vi får oppleve av norske konsulentvurderte filmer. Jeg finner det av den grunn interessant å undersøke i hvilken grad filmpolitiske mål kan prege filmkonsulentens retningslinjer og vurderinger. Debatten om *Pax* (Annette Sjursen, 2011) et godt eksempel på noen av de utfordringene filmkonsulenten møter i en kunstnerisk vurdering av filmprosjekter. Tidligere spillefilmkonsulent Nikolaj Frobenius (2011) gikk ut og forsvarte seg for filmens dårlige mottakelse og hevdet at filmen aldri ville fått støtte hvis det ikke var for at regissøren var kvinne. Regissøren «ville neppe fått denne støtten uten kjønnskvoltering» hevdet Frobenius i *Dagbladet*, 24.03.2011.

1.5. Metodisk tilnærming: hvordan diskutere kunstnerisk kvalitet?

Sosiologen Svein Bjørkås (2005) hevder at det er ulike måter man kan tilnærme seg og diskutere kunstnerisk kvalitet. I et innlegg på seminaret *Kvalitet i norsk spillefilm* i 2005 regi av Norsk Filminstitutt, reiste Bjørkås spørsmålet om kvalitet i kunsten. Han mener at det vanligvis opereres med tre måter å diskutere kunstnerisk kvalitet på - en *programmatisk*, en *pragmatisk* og en *undersøkende*.

1.5.1. Den undersøkende tilnærmingen til kunstnerisk kvalitet

I kapittel 2 gjør jeg en undersøkende tilnærming til begrepet kunstnerisk kvalitet, og hvordan man kan forholde seg til vurderingen av kunstnerisk kvalitet i kunsten. Den undersøkende tilnærmingsmåten handler om å bedrive en mest mulig åpen og fordomsfri refleksjon over kvalitet som fenomen (Bjørkås 2005: 2). Denne tematikken vil utgjøre en liten del av ellers stort teoretisk materiale som finnes spesielt innenfor kunstfilosofien. Mitt fokus i det

teoretiske kapittelet er hvordan vurderinger av kunstverk som estetisk verdifulle, og som kunstnerisk helhetlige, kan ses gjennom konkrete/«objektive» kriterier. Bakgrunnen for dette teoretiske perspektivet er Monroe Beardsley (1981) og David Bordwell og Kristin Thompsons (2010) estetiske vurderingskriterier, som vil danne det teoretiske perspektivet for analysen av filmkritikkene.

1.5.2. En programmatisk tilnærming

Oppgaven bygger på en kvalitativ metode, der forutsetningene for å satse på kunstnerisk kvalitet i norsk film undersøkes gjennom en analyse av nyere norsk filmpolitikk i *kapittel 3* og en undersøkelse av filmkonsulentens rolle ved Norsk Filminstitutt i *kapittel 4*. De politiske dokumenter som proklamerer at kvaliteten skal bedres, står ifølge Bjørkås (2005: 1) uten videre relevans for en diskusjon om kvalitetsbegrepet og utgjør hans programmatiske tilnærmingen til kunstnerisk kvalitet. Det er ikke min intensjon å diskutere kvalitetsbegrepets relevans i lys av filmpolitiske vedtekter. Jeg vil imidlertid undersøke hvilke målsettinger som har preget den nye filmpolitikken, og de medfølgende forandringene på filmområdet. Dette for å belyse de utfordringer som kan oppstå mellom kunstneriske og kommersielle målsettinger og hvordan filmpolitikken kan ha utfordret norsk films satsning på kunstnerisk kvalitet. I *kapittel 3* vektlegger jeg dermed nysatsningen på norsk film i 2001 og oppfølgingen som fulgte gjennom Kulturløftet. Stortingsproposisjon nr. 1 (2000-2001) og Stortingsmelding nr. 22 (2006-2007) *Veiviseren. For det norske filmloftet* er bakgrunnen når jeg undersøker norsk filmpolitikk på 2000-tallet. Når man benytter seg av dokumenter til forskning, er dette ifølge Aksel Tjora dokumentstudier innenfor den kvalitative forskningsmetode (Tjora 2010: 144). I denne undersøkelsen danner politiske dokumenter det teoretiske grunnlaget i analysen av den nye filmpolitikken og i undersøkelsen av filmkonsulentens rolle. Når jeg undersøker filmkonsulentens rolle, har jeg valgt å ta utgangspunkt i dokumenter som filmkonsulentenes stillingsinstruks henviser til.

1.5.3. Den pragmatiske tilnærmingen- filmkonsulentens vurderinger

I *kapittel 4* går jeg nærmere inn på filmkonsulentens rolle ved Norsk Filminstitutt. Her undersøkes de retningslinjer og vurderingskriterier som ligger til grunn for den kunstneriske vurderingen av filmprosjekter som søker statlig filmstøtte. De konsulentvurderte filmene i analysen av filmkritikkene har vært gjennom en kunstnerisk vurdering av filmkonsulentene.

Hvilke kriterier og kvalitetsvurderinger de forholder seg til i en kunstnerisk vurdering av filmer, kan (sette en standard) og påvirke hvilke type filmer som kvalifiserer til statlig støtte gjennom NFI. Synliggjøringen av filmkonsulentenes rolle gjennom stillingsinstruksen viser hvilke kriterier som i teorien skal tas i betraktning ved en kunstnerisk vurdering, og i hvilken grad filmpolitiske mål og retningslinjer fremtrer i stillingsinstruksens dokumenter. I Bjørkås' termer vil filmkonsulentenes vurderinger utgjøre den pragmatiske tilnærmingen, som handler om å vurdere kvaliteten på konkrete kunstpraksiser (Bjørkås 2005: 1-2). Bjørkås (2005) hevder dette er den vanligste, viktigste og mest konsekvensrike måten å forholde seg til kvalitetsspørsmålet på (Bjørkås 2005: 1-2).

Verk og fremføring av verk klassifiseres, anmeldes og vurderes i ett sett og denne type aktivitet er en uomgjengelig og dypt integrert del av kunstfeltets virkemåte. Den utøves av kunstnerne selv, av ulike bransjefolk, av publikum, av medier og av alle de ekspertene som bestemmer over hvem og hva som skal passere nåløyet i kunstlivets konkurranser om ressurser, arbeidsmuligheter, offentlig oppmerksomhet og prestisje (Bjørkås 2005: 1-2).

1.5.4. Den pragmatiske tilnærming- filmkritikk

Det er til sist filmkonsulentens vurderinger som avgjør hvilke filmer som kommer gjennom nåløyet, og som dermed bidrar til hvilket filmrepertoar vi får på kino. Filmpolitikken og Norsk filminstitutt kan på ulike nivåer påvirke hvilke norske filmer vi får oppleve, både gjennom filmpolitiske mål og filmkonsulentenes kunstneriske vurdering og utvelgelse av filmprosjekter. Men hvordan har filmene blitt mottatt og evaluert av filmkritikere i etterkant? I *kapittel 5* undersøker jeg ni filmer som hadde premiere i 2010 og som vært gjennom kunstnerisk vurdering av filmkonsulentene fra 2008-2010. Gjennom analyse av filmkritikker undersøkes om og i tilfelle hvilken grad kunstnerisk kvalitet kommer til uttrykk i de konsulentvurderte filmene. Denne analysen vil i en kvalitativ metode inngå som en resepsjonsanalyse av bestemte medietekster i henhold til Barbara Gentikows (2005: 40) beskrivelse av kasusstudier.

I resepsjonsetetikk, viser «resepsjon» til at publikum ikke bare er passive mottakere, men aktive meningsprodusenter i sine møter med tekster av ulike slag (Gripsrud 1999: 62). Med Hans Robert Jauss ble spørsmål om egenaktivitet og tolkningsaktivitet i lesningen av litteratur aktualisert. Han hevdet at man måtte studere hvordan litterære verk ble *forstått av leserne*. De litterære tekstene ble «åpnet» for omverdenen og førte til en interesse for undersøkelser av populærkulturelle tekster med samme metoder og begreper som klassiske tekster (Gripsrud

1999: 61). Analysen av filmkritikkene vil i denne oppgaven utgjøre min tolkning av filmkritikernes evaluering av filmene i lys av begrepet kunstnerisk kvalitet. Som tidligere påpekt, et begrep jeg i denne oppgaven knytter til vurderingskriterier i henhold til Beardsley og Bordwells kriterier. De problematiske sidene som oppstår ved bruk av «objektive» kriterier, og hvordan kriteriene som analyseverktøy har relevans i forhold til filmkritikernes valg av kriterier skal drøftes i *kapittel 6*.

1.5.5. Intensjon og kvalitativ metode

Ifølge Gentikow er kvalitative studier som undersøkelser av konkrete, situasjonsbetingede forhold på mikroplan spesielt vært diskutert innenfor Cultural Studies-tradisjonen. Denne tradisjonen vektlegger både det konkrete og spesifikke på den ene siden, og et holistisk, sosiokulturelt perspektiv på den annen. Når man betrakter enkelte tilfeller i et holistisk perspektiv, kan de fremstå som konkrete uttrykk for en større helhet (Gentikow 2005: 41). Når jeg gjennom oppgaven undersøker spesifikke politiske dokumenter håper jeg å bidra til en synliggjøring av de filmpolitiske forandringene på 2000-tallet, og hvordan dette kan ha utfordret satsningen på- og vurderingen av kunstnerisk kvalitet i norsk konsulentvurdert film. Jeg ønsker dermed å vise at filmpolitiske målsetninger, og de medfølgende krav til filmområdet kan ses i perspektiv til- og påvirke filmkonsulentrollen, og den kunstneriske vurderingen av film av den «ikke-kommersielle» delen av norsk filmproduksjon. I et større perspektiv, håper jeg at undersøkelsen kan vise en tendens på de utfordringer norske filmskapere kan møte når de søker statlig tilskudd til film. Og til sist, at oppgaven min kan bidra til å belyse behovet for en videre diskusjon om kunstnerisk kvalitet i norsk film, og hva som ligger bak vurderingene for å oppnå de filmpolitiske mål om en høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning i norsk film.

1.5.6. Valg av empiri

Valg av materiale og teori har utgangspunkt i et ønske om å undersøke norsk film i lys av filmpolitiske perspektiv og i kontekst med filmen som et kunstnerisk uttrykk. Jeg har valgt å forholde meg til filmmagasinet *Film & Kino* og nettmagasinet *Montages*, men jeg har imidlertid brukt *Aftenposten* som empiri når filmene ikke har blitt anmeldt i de to prioriterte filmmagasiner. For å aktualisere oppgavens tematikk ytterligere har jeg brukt debattinnlegg i aviser og filmmagasiner, der kunstnerne selv og ulike bransjefolk har sagt sine meninger om

norsk film og om norsk filmpolitikk. Empirien er hentet fra filmtidsskrifter og aviser, og en del av materialet er funnet gjennom A-tekst på www.retriever.no. Bakgrunnen for valg av filmmagasiner som hovedkilder i analysen, er at filmmagasiner i større grad enn aviser vurderer filmen som kunstuttrykk. Stortingsmeldingene er hentet fra internett, og dokumentene som omhandler filmkonsulentens rolle er hentet fra Norsk Filminstituttets hjemmeside. I tillegg har jeg fått nyttig informasjon og god hjelp fra Norsk Filminstitutt om dokumenter som ikke har vært å finne offentlig.

2. Teoretiske perspektiver

2.1. Kvalitet og kulturansvar i norsk filmpolitikk

Statens tidlige inngripen på filmområdet var preget av et politisk samfunnsansvar for å formidle kultur og kvalitet til det norske publikum, og var dermed en viktig årsak til å innføre statlig støtte til filmproduksjon i Norge. Med stortingsmeldingen «Om ymse filmtiltak» av 1948, trådte myndighetene inn på filmproduksjonens område. Det kulturpolitiske ansvaret for filmen førte til de første bevilgninger til filmproduksjon gjennom støtteordningen av 1950 med krav om at filmen må fylle «...dei minstekrav ein må kunne stilla til norsk filmproduksjon i dag» (Hanche og Iversen m.fl. 2005: 54, Evensmo 1992: 289). Ifølge Evensmo (1992) var ordningen en målbevisst kulturpolitikk som tok konsekvensen av den kommunale kinodriften, men også «...et utspill til entusiastiske filmskapere som ville gjøre en kunstnerisk innsats, film for filmens egen skyld, og burde spares for å fri til publikum» (Evensmo 1992: 290). Med den nye støtteordningen av 1955¹ gikk man bort fra statlig premiering og et garantisystem basert på forventningen om kunstnerisk målbevissthet hos filmskaperne og over til en ordning som hadde mer til felles med «fri markedsøkonomi» i næringslivet i samsvar med billettstøtten. (Evensmo 1992: 308). Filmen ble nå mer business med mindre beskyttelse for filmkunstens utvikling, og publikums «dom» skulle avgjøre en films støtte.

Kvalitet i den norske filmen har vært og er fortsatt et viktig mål for filmbransjen og i kulturpolitiske mål, men blir gjennom den norske filmhistorien vektlagt i varierende grad frem til i dag. Kvalitetsbegrepet har historisk sett hatt en problematisk rolle i utformingen av den statlige filmpolitikken: Det kommunale kinosystemet skulle garantere et visst kvalitativt mangfold på kinoene, Norsk Film AS skulle gjøre filmen til en oppbyggelig kvalitetsopplevelse og alle ledd skulle kvalitetskontrolleres. Alle er enige om satsning på kvalitet i alle ledd, og å heve kvaliteten på norsk film, men likevel er kvalitetskriteriene kanskje mer flertydig enn noen gang ifølge Holst (Holst 2001). Det er sådan ikke en ny diskusjon i norsk film, men jeg vil likevel påstå at kvalitetsdiskursen har fått en ny dimensjon med den nye filmpolitikken: Økte statlige bevilgninger til film skaper høyere behov for målbare resultater. De filmpolitiske mål om høye publikumstall, store markedsandeler, profesjonelle produsenter (profesjonalitet) og kjønnskvolterering har ført til flere krav til

¹ Ordningen av 1955: Det var en generell automatisk støtte. Den enkeltes films spilleinntekter, som vil si publikums dom, skulle være avgjørende for størrelsen på statens støtte (Evensmo 1992: 307).

filmstøtte. Samtidig som publikumsoppslutning har blitt betraktet som det viktigste tegnet på den norske filmens framgang og suksess, har filmpolitiske mål lagt vekt på å fremme norsk kultur og høy kvalitet i filmproduksjonene i henhold til Stortingsmelding nr. 22 (2006-2007) *Veiviseren. For det norske filmloftet*, noe som Iversen og Solum peker på i *Den Norske filmbølgen* (2010). Kritiske røster har hevdet at statens rolle som filmforvalter går på bekostning av den kunstneriske ambisiøse filmen. Forfatter og tidligere filmkonsulent ved NFI Nikolaj Frobenius skrev i *Aftenposten*:

Statens nøkkelrolle virker passiviserende og hemmende, at støttesystemet er for byråkratisk og at bransjen dermed standardiseres. Ambisjonene til myndighetene var at Norge skulle bli en ledende filmnasjon, minst på lik linje med våre naboland der mangfold og kvalitet skulle prege produksjonene. Men store ambisjoner og rause bevilgninger har ikke ført norsk film nærmere slike mål (Frobenius, *Aftenposten*, 11.12.2009).

Det hevdes at filmpolitikken har beveget seg bort fra en utvikling der det ble lagt vekt på filmskaperne og filmen som kunstnerisk uttrykk, til en filmpolitikk som satser på film som kommersiell vare. Uttalelsen til dekan Thomas Stenderup (2010) ved den Norske Filmskolen beskriver en viktig overordnet problemstilling i norsk film (Stenderup, *Rushprint*, 17.08.2010):

En god start i Norge ville være at anerkende film på linje med andre kunstarter og give filmskolen status af kunsthøjskole, så vi reelt får en chance for at udvikle en opdateret audiovisuel skole som kan levere fremtidens personlige stemmer (Stenderup, *Rushprint*, 2010).

På lignende vis hevder Erlend Lavik (2010) i *Vagant* at «Den norske filmkulturens mest dyptgripende problem er at mediet historisk sett har blitt behandlet som en kilde til underholdning» (Lavik 2010: 103). Hvordan man i utgangspunktet anser den norske filmen, som kunstnerisk uttrykk eller som ren underholdning, gjenspeiler gjerne hvilke forventninger og krav man har til filmen som filmatisk uttrykk, og hvordan vi som publikum ønsker å oppleve film. Selv om publikumsorienteringen har stått i fokus de siste årene, har myndighetene på samme tid vektlagt kvalitet og det kulturansvaret de står ovenfor i formidlingen av film. Om «som kulturuttrykk» i filmpolitiske mål kun er, som Lena Mannila (2007) kaller det, et «pynteord» i en ellers kommersialisert filmpolitikk, kan se ut som en realitet. Mannila hevder begrepet i realiteten åpenbart er et uttrykk for vår tid konsumkultur (2007: 15).

På den ene siden kan hver enkelte forsøke å forstå og forholde seg til kunst og verdi, men det gjør ikke saken enklere når kulturpolitikk er et felles anliggende, der den politiske

forpliktelsen innebærer å finne noe som er mer verdifullt enn noe annet på kulturområdet. Det felles anliggende, betyr at det skal gagne felleskapet, men samtidig også den enkelte. Den politiske forpliktelse kulturpolitikken har er å finne noe som er mer vesentlig og mer verdifullt enn noe annet på kulturens område (Rasmussen 2002: 80). Ifølge Jostein Gripsrud, er det derfor en nødvendighet med estetiske kriterier når systemene for offentlig støtte forutsetter at det på ulike institusjonelle nivåer skal felles estetiske dommer:

Hvis man ikke kan nå fram til kriterier, der kan skelne det kulturelt betydningsfulde, vil det være tilrådelig at afskaffe enhver form for regulering af medieområdet og offentlig kulturstøtte, så markedet uhindret kan sette sig igennem» (Gripsrud 1990: 67-68).

Det å finne klare kriterier for vurderingen av film er problematisk i seg selv; for *hva* som anses som relevant å ta i betraktning når man skal vurdere et verks verdi, kan være vanskelig å enes om. Jeg mener det kan være hensiktsmessig å ta i bruk visse kriterier i en kvalitetsvurdering for å etterstrebe en viss objektivitet. Selv om betrakterens og kritikerens subjektive smak og erfaring i stor grad vil farge vurderingene av kunstverkets kvalitet, har noen estetiske kriterier tradisjonelt sett vært benyttet i vurderingen av kunst. Mange kriterier vil være spesifikke for hver kunstform – i film vil man kunne vurdere genre, fotografering, regi, skuespillerprestasjoner, filmmusikk og så videre – men man finner innenfor estetikken en del kriterier som holdes opp som mer allmenngyldige (Dickie 1988: 12).

2.2. Beardsley i kontekst

Estetiker Monroe Beardsley er en analytisk filosof som tilhører den litterære nykritikken. Han undersøker i sitt hovedverk *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1981) tre konkrete premisser eller evalueringsprinsipper som han mener kan ha allmenn gyldighet i vurderingen av verk som estetisk verdifulle. Kriteriene omfatter verkets *helhet*, *kompleksitet* og *intensitet*. Ved å benytte disse estetiske «objektive» kriteriene i bedømmelsen av verk, føres vi ifølge Beardsley nærmere en gyldig kvalitetsvurdering. Det *kan* være problematisk å kategorisere etter konkrete kriterier og det *er* problematisk å hevde at det finnes «objektive» kriterier i et verk. Jeg vil som sagt likevel hevde at det *kan* være hensiktsmessig å søke bruk av kriteriene i min undersøkelse av filmkritikkene. For det første for å se om, og eventuelt i hvilken grad kriteriene benyttes i filmkritikker. For det andre, om mine eventuelle funn av kriteriene i filmkritikkene kan vise til en vurdering av filmenes kunstneriske kvalitet. Hvilke kriterier filmkritikerne bruker i evalueringen av film varierer, men det må tas i betraktning at det i en vurdering alltid vil være en relasjon mellom verk og betrakter, mellom objekt og

subjekt. I tekstanalysen av filmkritikkene vil jeg bruke Monroe Beardsley, og David Bordwell og Kristin Thompsons «kvalitetskriterier» som analyseverktøy når jeg undersøker filmkritikkene om filmene.

Beardsleys evalueringsteori vil i et postmodernistisk perspektiv ikke ha noen gyldighet. I den postmodernistiske forståelsen, der kontekst og relasjon inngår som viktige elementer i vurderingen av verk, er verdier noe som tillegges kunsten gjennom vår opplevelse, og ikke som en «objektiv» verdi i (selve) verket. Beardsley ville nok heller ikke stått inne for en intensjonell forståelse av kvalitet (som den etterkantianske²), der kunstnerens intensjon og teknikk er avgjørende. Kvaliteten ligger her i kunstnerens kunstneriske egenvilje og integritet, og dermed ikke som iboende kvalitet i verket (Bjørkås 2002: 38). I de institusjonelt orienterte kunstteoriene som dukket opp på 1960- tallet, ble verkets mening flyttet ut av de kunstneriske artifaktene og over til konteksten (Bjørkås 2002: 38). Her ble kvalitetsklassifikasjonene stilt i sentrum for studier av makt og klasseanalyser med Bourdieu i spissen. Denne sosiologiske institusjonelt orienterte kunstforståelsen undersøker dermed ikke egenskaper ved verket, og det er heller ikke den umiddelbare institusjonelle kontekst som styrer kvalitetsforståelsen, men derimot elites distinksjonspraksis (Bjørkås 2002: 38). Den humanistiske institusjonsorienterte kunstforståelsen vektla imidlertid at kunst ikke lar seg definere, ut over at den bestemmes som kunst av det apparat som omgir den. Det betyr at kunsten, «den virkelige kunst» er betinget av en sosial kontekst, der ekspertene med sin kulturelle kapital avgjør hvilke verdier som vektlegges i forståelsen av kunst og kvalitet i kunsten (Bjørkås 2002). Søren Kjørup (2000) viser til konkrete kriterier når han beskriver om det han kaller en «enhet i mangfold». Det vil si at man innad i kunstinstitusjonen, når mye kunst ligner, vil fremheve det kunstverk som forener størst mulig mengde av kunstneriske normer for å finne den virkelige kunst i den store sammenhengen (Kjørup 2000: 188). Hans fremhevelse av «enhet i mangfold» som kunstinstitusjonens vurderingskriterium er inspirert av Monroe C. Beardsley (Kjørup 2000: 203). Kjørup plasserer dermed Beardsleys kriterier innenfor den institusjonelle kunstteorien, men presiserer at Beardsley selv ikke har tenkt innenfor begrepet kunstinstitusjonen. Dette viser at kriteriene har blitt vektlagt når man innad i kunstinstitusjonen bedømmer kunst som kunst, og kan vise til at kriteriene har vært en norm når kunsten betraktes og vurderes innad i kunstinstitusjonene. Beardsleys teori representerer

² Den etter-kantianske estetikken forutsetter at kvaliteten ligger i verket, som en avleiring av kunstnerens intensjon og teknikk, som resultat av en bestemt materialitet eller som en produktiv kommunikasjonsprosess mellom verk og betrakter (Bjørkås 2002: 38).

en normativ kvalitetsforståelse som har utgangspunkt i «objektive» estetiske kriterier i verket som kan gi en estetisk verdifull opplevelse.

2.3. Å bedømme kunstnerisk kvalitet: «Kunst», «kvalitet» og verdivurdering

Jeg mener at årsagen til at spørsmål om kunstnerisk kvalitet er inviklede, skal søges i begrebet kunst, ikke i begrebet kvalitet. Hvis vi entydigt kunne sige hvad kunst er, og hvad kunst er til for, ville vi også kunne fælde entydige og korrekte værdidomme (Fink 1992: 15).

Hans Fink (1992) påstår at det ikke finnes noe problematisk med kvalitetsbedømmelsen, men at det er først i forbindelse med kunsten at bedømmelsen blir vanskelig. Problemene med å forstå hva kunstneriske kvalitet er, er med andre ord knyttet til problematiske sider ved selve kunstforståelsen: Fordi det er komplisert å fastslå hva kunst er, er det også komplisert å slå fast hva som betraktes som god kunst. Sitatet overfor viser slik til diskusjonen om kunstnerisk kvalitet og dens relasjon til estetikkens store spørsmål – hva er kunst? Etter den tradisjonelle oppfattelsen er kunstfilosofiens viktigste oppgave å angi en definisjon av selve kunstbegrepet. Ifølge Søren Kjørup (2000) lar imidlertid ikke kunst seg definere. At kunst ikke kan defineres gjør at det er umulig å gi en dekkende deskriptiv definisjon. Deskriptive definisjoner er et forsøk på å fange inn hva som faktisk ligger i ord og uttrykk, men presiserer man hvordan man vil bruke et bestemt uttrykk, er det ifølge Kjørup en stipulativ definisjon (Kjørup (2000: 25). Han hevder en stipulativ begrepsavklaring være mer hensiktsmessig enn førstnevnte, men presiserer at det likevel bør angis et kunstbegrep som ligger så tett opp til vårt allmenne begrep som mulig, om det skal være hensiktsmessig (Kjørup 2000: 25).

Hva som er kunst og ikke, lar seg med andre ord ikke enkelt definere. Den ene personens oppfatning av kunst, trenger ikke å svare til den andres. Kjørup (2000) hevder derfor at problemet med subjektivitet i kunstforståelsen ikke angår selve kunstbegrepet, men om å inndelegge kunstverk i gode og dårlige. Fink (1992) mener man ved å avklare hva kunst er og hva kunsten er til for, kan felle entydige og korrekte verdidommer. Hva er filmen til for? Et publikum, ja, men hvilket publikum og med hvilken hensikt? Skal filmene kun underholde, gi en estetisk opplevelse eller «kreve noe» av publikum? Vet man mer konkret hva man vil med filmen kan man derfor, i henhold til Fink, i større grad perfeksjonere estetiske kriterier og kvalitetsbedømmelsen i møte med filmen. Når jeg ser filmkonsulentens rolle i dette perspektivet, skal vurderingen av filmprosjekter vektlegge den kunstneriske vurderingen eller

verdien, og vil dermed forholde seg til et kvalitetsbegrep. Filmprosjektets publikumspotensial skal dermed *ikke* være et avgjørende kriterium, eller av avgjørende betydning for filmens vurdering.

Normativ estetikk og verditeoretisk estetikk er to grener av estetisk verdifilosofi. Normativ estetikk kan for eksempel være at man påstår at noe er bedre enn noe annet. For eksempel at filmen *Hjem til jul* (Bent Hamer 2010), er bedre enn *Fritt Vilt 3* (Mikkel Brønne Sandemose 2010). Når man prøver å forklare hva en slik verdivurdering inneholder, eller med hvilke metoder den bør rettferdiggjøres med, så bedriver man verditeoretisk estetikk. Det handler ifølge Kjørup (2000), om å dele inn kunstverk i gode og dårlige gjennom ulike bedømmelsesmetoder. Det er i konteksten til kunstverket at man står ovenfor kunstneriske vurderinger, og det er nettopp ut fra kunstneriske verdikriterier at verk enten faller gjennom eller står fram som kunst. De subjektive aspekter ved kunsten angår ikke selve kunstbegrepet, men begrepet om kunstnerisk verdi og vurdering (Kjørup 2000: 23).

2.3.1. Kvalitetsbegrepet

Det er altså i vurderingen av et verk at kvalitet får mening. Men hvordan kan man få en forståelse av begrepet kvalitet? I likhet med begrepet kunst, finnes det ikke et entydig svar på hva begrepet kvalitet innebærer og når vi kan si at noe har god kvalitet. I *Politikkens filosofileksikon* (Gjelsvik 2002: 95) omtales begrepet som «tingens verdier». Det er her snakk om et objekts verdi. For eksempel at en ting som står seg over tid gjerne blir betraktet som å inneha høy verdi (Gjelsvik 2002: 95). Ifølge Søren Kjørup (2000) vil to like kunstverk i lys av dets objektive egenskaper inneha samme kunstneriske verdi, men hva slags egenskaper man oppfatter *vil være forskjellig på ulike tidspunkt*. Et kunstverk kan dermed fremtre med forskjellig kunstnerisk verdi under forskjellige omstendigheter. Men enkelte verk, som tross forandring av det kunstneriske språk og enhver tilvenning til ulike uttryksmåter, beholder sin estetiske verdi. De verk som består over tid og blir beregnet som en salgs norm til etterfølgelse er kanonverk³ (Kjørup 2000: 191). Kvalitet knyttes her til noe eviggyldig i kunsten, en verdi som er iboende i verket, og som står seg over tid. I filosofisk sammenheng

³ «Når det i en gruppe smaksdommere etablerer seg et såpass stabilt sett av vurderingskriterier at det gir seg en rekke verk med relativt uomtvistelig kvalitet, kalles det kanon». Ordet kanon er gresk og betyr målestokk i både konkret og overført betydning og er synonymt med regel, forskrift og mønster³ (Bale 2009: 154).

snakker man om primære kvaliteter, og sekundære kvaliteter; «Kvalitet – filosofi. Egenskaper deles tradisjonelt i primære (f.eks. utstrekning, form, bevegelse) og sekundære (f.eks. farge, varme, smak) og kalles gjerne sansekvaliteter» (www.sn1.no). Det refereres her til (form) egenskaper i objekter som vi beskriver som god kvalitet og dårlig kvalitet, der de verdifulle egenskapene ved et objekt blir betraktet for å inneha god kvalitet. Men hva som vurderes som verdifulle egenskaper i et verk varierer, og må ses i kontekst til hva verket skal formidle, hvem som bedømmer og dermed hvilke vurderingskriterier som legges til grunn. Hvilken kvalitetsforståelse som legges til grunn i vurderingen skiller synet på hvor verdien i kunsten ligger? Er det i kunstverket, eller er det kun noe vi tillegger det gjennom vår opplevelse? Det vil si, er det filmen som innehar iboende kvaliteter, eller er det kun vår subjektive opplevelse av filmen som avgjør bedømmelsen av filmens kvalitet? Når man vurderer film vil man anta at både vår resepsjon og filmens iboende kvaliteter spiller sammen i vårt møte med å forstå, bedømme og analysere film.

2.4. Objektive verdidommer

For å kunne ta stilling til kunstfaglige verdier, bør man altså kjenne til noen filosofiske problemer som er knyttet til lokaliseringen av verdier generelt. Det er ifølge Hans Fink (1992) ikke problematisk å felle en verdidom hvis man har presisert sitt verdispørsmål godt nok. Man må derfor ta stilling til verditeori når kunstnerisk kvalitet skal diskuteres og for å ha beste forutsetninger for å vurdere kunst. Verdi er ifølge Fink (1992: 18-19) ikke noe *substansielt, men heller ikke ren projeksjon*. Ord som *verdi*, *kvalitet* og *gode* er substantiver, og der språket betegner et substantiv, leter vi etter en ting og noe vi gjerne kan ta og føle på. Men verdier er ikke selvstendige størrelser som kan adskilles fra det de er verdien av. Det er trekk eller egenskaper ved tingene. Kvalitet er noe kvalitativt som mer direkte uttrykkes med adjektiver enn med substantiver. Store deler av moderne filosofisk verditeori mener at tingene har størrelse og vekt, men ikke verdi, men derimot at verdien er vår projeksjon av en verdifri virkelighet. Kvalitet er her noe subjektivt, eller i beste fall intersubjektivt ifølge Fink (Jamfør Kants kvalitetsbegrep). Fink mener at denne forståelsen er et uttrykk for en begrepsmessig feilslutning som fremstår som om det kun er vår respons som er det primære, og ikke det ved tingene som gir mulighet for vår respons (Fink 1992: 18-19). Han står selv inne for en *objektiv relativisme*, og prøver med det følgende å vise at man utmerket kan *forstå verdidommer som objektive uten å «tingliggjøre» verdiene*. Det vil si at man kan forstå verdidommer som objektive uten å forholde seg til konkrete størrelser, objektive verdier i

verket. Fink mener at verdier primært en komparativ egenskap. Altså ikke i henhold til Beardsleys «objektive» kvaliteter i verket. En komparativ egenskap betyr her at en films kvaliteter eller egenskaper ikke kun er et spørsmål om en films iboende kvaliteter, men er et spørsmål om hvordan disse kvalitetene er sammenlignet med tilsvarende egenskaper hos andre filmer i omløp. Verdidommene er for Fink relasjonelle, det vil si at en films egenskaper som film medbestemmes av hvordan andre filmer er (Fink 1992: 19-20).

Ifølge Fink (2000) er en evaluering dermed aldri bare en undersøkelse av det evaluerende, men alltid en mer eller mindre eksplisitt sammenligning der det er ikke er likegyldig hva man sammenligner med (Fink 1992: 19-20). Han mener at objektive vurderinger kan etterstrebes hvis man gjør det klart hva det er man snakker om. Vurdering og evaluering er imidlertid selv prosesser som kan være mer eller mindre vellykket ifølge Fink. Kunstneriske prosjekter har i stor grad sine interne verdikriterier og er gjennomsyret av vurderinger. Man velger bestemte uttrykk og fravelger andre. Når arbeidet er ferdig, blir det vurdert av et publikum, kollegaer, profesjonelle anmeldere og overordnede. Det er her det viser seg om det er godt nok. Formelle evalueringer er imidlertid et «lederskap» som sjelden oppleves som et selvfølgelig og uproblematisk ledd i den vurdering ethvert kunstnerisk arbeid møter. En evaluering vil alltid ha en positiv og/eller negativ virkning på det som vurderes (Fink 1992: 29-30).

2.5. Kvalitetskriterier i vurderingen av estetisk verdi

Monroe Beardsley hevder at «et objekts estetiske verdi er den verdien det besitter i egenskap av sin evne [capacity] til å gi estetisk tilfredstillelse». Hans definisjon er ment for å skille estetisk verdi fra andre verdiformer ut fra en bestemt egenskap eller evne, og er altså ikke en definisjon av «verdi» (Beardsley (1982) i Bale 2008: 434). George Dickie (2001) diskuterer problematikken om vurderingen av kunstens verdi knyttet til normative verdivurderinger. Han beskriver instrumentelle teorier, teorier som betrakter kunstens verdi til dets evne til å skape en estetisk verdifull opplevelse (Dickie 2001: 74). Han hevder at Beardsleys instrumentelle teori er det nærmeste man kommer, om ikke en komplett, men en detaljert teori om kunstvurdering og evaluering (Dickie 1988: 12). Beardsley har vektlagt «objektive» estetiske kriterier med hevd på allmenn gyldighet og tradisjon. I *Aesthetics: Problems in the philosophy of Criticism* (1981) hevder han at kunsten har verdi når den påvirker oss slik at vi får en estetisk verdifull opplevelse. Men kunsten må ikke referere til noe, det er kunsten i seg selv som skal skape den estetiske verdifulle opplevelsen. Han anser dermed den estetiske

opplevelse som noe verdifullt i seg selv, og de estetiske kriteriene skal si noe objektivt om verket: «There are the reasons that refer to features of the aesthetic the object itself: the composition is "confused"; there is "too much gesticulation." Let us call these *Objective Reasons*» (Beardsley 1981 : 457).

Verkets objektive kvaliteter er ifølge Beardsley (1981) årsaken til den følelsesmessige responsen: «I call a reason Affective if it refers to the psychological effects of the aesthetic object upon the percipient». Det han kaller The Affective method betyr å bedømme verket på grunnlag av dets psykologiske effekt, noe han anser som relevant i verkets vurdering. Et verk er godt hvis det leder til en sterk følelsesmessig respons, men det som må tas i betraktning er spørsmålet om *hva* i det estetiske verket som forårsaker denne følelsesmessige responsen. Ifølge Beardsley er det visse kvaliteter, som vil fokusere vår oppmerksomhet i opplevelsen av kunstverk. Kvalitetene omfatter premissene om en *helhet*, *intensitet* og *kompleksitet*, og angår tekstens helhet, og som har evnen til å frambringe en estetisk verdifull opplevelse. Ved å benytte seg av slike «objektive» estetiske kriterier hevder han man vil føres nærmere en gyldig kvalitetsvurdering:

Even if we confine ourselves now to Objective Reasons, we still have a very large variety, so it might naturally occur to us to wonder whether any further subdivisions can be made. I think when we take a wide survey of critical reasons, we can find room for most of them, with very little trouble, in three main groups. First, there are reasons that seem to bear upon the degree of unity or disunity of the work (...) Second, there are those reasons that seem to bear upon the degree of complexity or simplicity of the work (...) Third, there are those reasons that seem to bear upon the intensity or lack of intensity of human regional qualities in the work (Beardsley 1981: 462).

Ifølge Beardsley kan et verks helhet vurderes etter hvilken grad det er godt organisert, dets grad av perfekte form, og dets grad av en indre logikk av struktur og stil. Verkets kompleksitet viser til graden av kontrastfullhet (variasjon), dets kreativitet og raffinerte kvaliteter. Verkets intensitet angår dets grad av vitalitet, dets kraftfullhet og klarhet, dets grad av skjønnhet, men verkets intensitet angår også graden av verkets ømhet, ironi, det tragiske, velbehag, skjørhet og rikelige komikk. Det er med andre ord graden eller styrken av Beardsleys tre evalueringsprinsipper som angir kunstens estetiske verdi, og som i sin fullkommenhet vil formidle en estetisk verdifull opplevelse. En estetisk opplevelse har imidlertid en objektiv side, der kunstverket innehar den objektive kvalitetene av kompleksitet, helhet og intensitet, men også en subjektiv side der en persons respons består av de subjektive egenskaper av helhet (f.eks. følelser), kompleksitet og intensitet (Dickie 2001: 74-75, Beardsley 1981: 462). Det er verkets form Beardsley legger til grunn for sin evalueringsteori.

Vurderingen av verkets kvalitet skal ikke stå i kontekst til noe, det er autonomt, altså uavhengig av konteksten. Det er slik sett en essensialistisk teori, der kvaliteten og den estetiske verdi ses i lys av «objektive» estetiske kriterier som finnes i verkets form, og verkets evne til å gi en estetisk opplevelse gjennom publikums respons. Verkets «objektive» kvaliteter skal her angivelig få disse kvalitetene til å oppstå i en persons opplevelse (Dickie 2001: 75).

2.6. Kriterier som bedømmer filmen som kunstnerisk helhet

I *Film Art* stiller David Bordwell og Kristin Thompson (2010) spørsmål om hvordan man kan evaluere film med en viss grad av objektivitet, og mener vi kan starte med å fastslå at det er en forskjell mellom personlig smak og evaluerende bedømmelser. Subjektive preferanser trenger imidlertid ikke å være hovedtyngden for å vurdere filmens kvalitet. I stedet benytter kritikere som ønsker å gjøre en mest mulig objektiv filmevaluering spesifikke kriterier. Et kriterium er en standard som kan bli benyttet i vurderingen av mange verk, og ved å bruke kriterier på denne måten vil kritikerne ha et grunnlag, og et utgangspunkt for å sammenligne kvaliteten på filmer (Bordwell og Thompson 2010: 66) Det finnes mange ulike kriterier, der noen evaluerer film etter kriterier som vektlegger realisme, ifølge Bordwell og Thompson. Man kan for eksempel avskrive en film fordi man ikke finner handlingen troverdig når det gjelder tid og sted, eller at det historiske aspektet ikke er autentisk eller troverdig. Man kan vurdere filmen etter moralske kriterier, som i visse tilfeller blir vurdert ut av sin kontekst til filmens formale system (Bordwell og Thompson 2010: 66)

Bordwell og Thompson (2010) viser at det finnes kriterier som kan brukes i vurderingen av film som en artistisk helhet. Slike kriterier skal i så stor grad som mulig tillate oss til å ta hver films *form* i betraktning. Det første kriterium de viser til er *koherens* som betyr å ha en logisk sammenheng. Denne kvaliteten refererer tradisjonelt til kriteriet om en helhet i verket. At filmen skal være helhetlig og at hver del skal henge sammen kan dermed bli et kriterium når man vurderer film med hevd på objektive kriterier. Det andre kriteriet Bordwell og Thompson trekker frem er *intensity of effect*. Dette kriteriet refererer til verk som er levende, treffende (gir inntrykk og som er verdt å merke seg) og er følelsesmessig engasjerende, og kan ifølge Bordwell og Thompson, bli vurdert som verdifullt i evaluering av film. Videre vil kriteriet om en kompleksitet betraktes som verdifullt i vurderingen av film. En kompleks film kan engasjere vår interesse på mange nivåer. Det siste kriteriet som trekkes frem er *originalitet*.

Bordwell og Thompson presiserer at originalitet for sin egen skyld er meningsløst og bare fordi noe er annerledes, betyr ikke at det er et godt verk. Tar derimot en kunstner en velkjent konvensjon og benytter det på en måte som gjør det nytt og eksperimentelt, kan resultatet av filmen bli vurdert som godt fra et estetisk synspunkt (Bordwell og Thompson 2010: 66). Bordwell og Thompson mener at evaluering av film kan bidra til mange nyttige utfall. Det kan gi oppmerksomhet til neglisjerte kunstverk eller gjøre oss oppmerksomme, og få oss til å tenke nytt. Samtidig som det kan utfordre våre holdninger til den aksepterte og velkjente klassiske filmen. Slik som interpretasjon (etablering av meninger), er evaluering ifølge Bordwell og Thompson, mest nyttig når det tar oss tilbake til filmen som et *formsystem*, og hjelper oss til å forstå dette systemet bedre (Bordwell og Thompson 2010: 65).

Kriteriet om en originalitet kaller Beardsley *genetisk*, det vil si historisk betinget, og ligger dermed ikke i verkets form: «I call a reason Genetic if it refers to something existing before the work itself ...» (Beardsley 1981: 460). Når man sier at et verk er originalt, er det ifølge Beardsley det samme som å si at verket adskilte seg fra alt annet som kunstneren visste eksisterte på samme tid som verket ble skapt (Beardsley 1981: 460). Originalitet kan her ses på som noe godt i et verk, men originalitetskriteriet innehar her ingen estetisk verdi i seg selv. Det vil si at originaliteten ligger hos kunstneren, og altså ikke en estetisk verdi *i* verket som blir evaluert (Beardsley 1981: 460).

2.7. Normsettende kriterier versus subjektiv opplevelse

Vi kan altså forstå film ut fra konvensjoner eller vedtatte normer, om hva som er god eller dårlig film. Dette har blant annet med stil og sjanger å gjøre, og kvalitet ses da i perspektiv til definerte kriterier. Film som bryter med disse kriteriene betegnes som mer eller mindre dårlig (Kruse 2001). I Beardsleys evalueringsteori vil de tre definerte kriteriene i vurderingen av verk si noe om den estetiske verdien verket innehar, og som bidra til en estetisk verdifull opplevelse. Bordwell og Thompson (2010) mener det kan vær hensiktsmessig å ta kriteriene i betraktning i en vurdering av filmens kunstnerisk helhet når man vil etterstrebe en mest mulig objektivitet i vurderingen.

Man kan imidlertid vurdere film ut fra sin egen personlige, eller private referanse, uavhengig av konvensjoner, konkrete kriterier og uavhengig av filmskapernes intensjon (Kruse 2001).

Det blir da subjektive ytringer der man kan hevde at man liker en film av egen filmerfaring, og man snakker da ikke kun om kunstverket, men om sitt eget forhold til det (Kjørup: 2000). Dette kaller Kjørup (2000) en relativistisk oppfattelse som handler om vurderinger som personlige utsagn (Kjørup 2000: 180). Hvis jeg liker filmen og den gir meg en fin opplevelse, er det en god film. En film som ikke henvender seg til meg personlig er dårlig, selv om den oppfyller gjeldende krav til kvalitet i forhold til normer, kunstneriske intensjoner eller konkrete kriterier. Når man bedømmer filmens kvalitet etter «objektive» kriterier er de gjerne knyttet opp mot det estetiske håndverket eller genrekonvensjoner, men mange kritikere hevder at selv om man kan enes om slike objektive kriterier, er likevel ikke disse de viktigste. Man benytter gjerne sin intuisjon som etter lang fartstid som anmelder har sin gyldighet (Gjelsvik).

Diskusjonen om den subjektive smaken og vurderinger gjort av estetisk skjønn er problematisk, nettopp på grunn av at det ikke har allmenn gyldighet, og følger ingen norm. I henhold til Gripsrud (1990) er det en nødvendighet med estetiske kriterier. Han hevder at den tradisjonelle «genrepymiden» må erstattes av en mer kompleks og fleksibel modell. Gripsruds modell åpner for den kjensgjerning at tekster fra enhver genre kan nå det nivå han omtaler med ord som «interessant», «skjønt», «sublimt» eller andre kvalitetskriterium man har besluttet seg til i tekster. Poenget hans er at modellen åpner for at den enkelte tekst kan nå et nivå han kaller kulturelt betydningsfulle (Gripsrud 1990: 73). Han hevder at alle genre kan nå opp, selv om noen har bedre forutsetninger, og kan måles etter et sett estetiske kriterier. Han plasserer seg slik i en mellomposisjon mellom postmodernisme (alle medieuttrykk kan potensielt nå opp) og essensialisme (at det finnes visse iboende kvaliteter). I henhold til Gripsrud, kan dermed flere genre nå opp til det han kaller kulturelt betydningsfulle ved bruk av estetiske kriterier. Med utgangspunkt i Beardsley, og Bordwell og Thompsons kriterier vil jeg å søke om, og i hvilken grad kriteriene kompleksitet, intensitet, helhet og originalitet (kun Bordwell) finnes i filmkritikkene om konsulentvurdert film. Dette for å få en indikasjon på om filmkritikernes evalueringer kan være et uttrykk for en vurdering av kunstnerisk kvalitet i de norske konsulentvurderte filmene med premiere i 2010. Men først vil jeg legge til grunn hvilke endringer som fulgte nysatsningen på norsk film ved årtusenskiftet. «Den nye filmpolitikken» er bakgrunnen når jeg videre undersøker hvordan endringene kan utfordre den kunstneriske vurderingen eller kvalitetsvurderingen norsk film. Den filmpolitiske bakgrunnen vil dermed fungere som en videre diskusjon rundt filmkonsulentrollen og filmkonsulentens retningslinjer i kapittel 4 i oppgaven.

3. «Den nye filmpolitikken»

3.1. 1990-årene

I Stortingsmelding nr. 22 (2006-2007) *Veiviseren. For det norske filmløftet* beskrives den nasjonale markedsandelen for norske filmer tradisjonelt som relativt lav, sammenlignet både med andre nordiske land og med mange land i Europa. Dette skyldes både lav produksjon og at norsk filmpolitikk tidligere hadde hatt mindre vekt på tiltak for høyt besøk. Staten var tidligere tilbakeholden med å gripe styrende inn i filmbransjen, men utover 1990-tallet ble norsk film viet betydelig interesse som en del av kulturpolitikken. På grunnlag av to kultur- og mediemeldinger i 1992 og 1993, *Media i tida*, ble det nå utviklet filmpolitiske mål som kom til uttrykk i de årlige statsbudsjettene. Statsstøtten skulle bidra til å finansiere flest mulig filmer for å nå et størst mulig publikum. Filmproduksjonene skulle i tillegg være kostnadseffektive. Det er kort sagt en strategi for å oppnå «mest mulig film for hver krone» (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 87). 1990-tallsfilmen satte den enkelte filmens evne til å kommunisere med publikum i høysetet, og det ble hevdet at auteur- tradisjonens kunstnerfokus gikk på bekostning av et publikums og målgruppefokus. Dette har påvirket den norske filmens innhold, men også dens uttrykksform ifølge Hanche og Iversen (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 85).

Støtteordningen med filmkonsulenter ble innført i 1992 og avløste det tidligere produksjonsutvalget⁴ (Holst 2001: 13). Filmkonsulentordningen satte filmskaperne under press. Der de tidligere hadde hatt relativt frie tøyler til å gjennomføre filmprosjektene etter at støtte var bevilget, ble de nå konfrontert med filmkonsulenter som ga kreativ motstand. Det ble stilt kritiske spørsmål til både planlegging og idé- og manusutvikling, til budsjett og ferdigstilling av filmprosjektet. Denne utviklingen bidro til å styrke produsentenes rolle ettersom det ble behov for profesjonell planlegging, finansiering og gjennomføring av filmprosjektene (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 87).

1997 var et stort gjennombrudd for norsk film i utlandet på festivaler med filmer som *Budbringeren* og *Insomnia* (Holst 2001: 13). Den norske filmfestivalen i Haugesund og Amandapris-utdelingen vitner om at Norsk film hadde en bransje i vekst. 1990-tallet markerte en tydeligere arbeidsdeling mellom regi- og manuskriptfunksjonene, og produsentenes rolle

⁴ Ansvar for produksjonstilskudd til spillefilm ble i årene etter 1988 overført fra Kulturdepartementet til Filminstituttet, først i regi av et såkalt produksjonsutvalg, og fra 1992 gjennom en spillefilmkonsulent (nfi.no, 08.04.2010).

utvikler seg til å bli mer sentral i filmproduksjonene. Samtidig kom nyutdannede filmfolk fra utlandet med nye impulser og ambisjoner, og utover tiåret ble flere små produksjonsselskaper dannet av de nyetablerte filmfolkene. Mange av disse selskapene var opptatt av å etablere «kreative triangler», som består av et samspill mellom produsenter, manusforfattere og regissører. Et slikt tett samarbeid skulle gi gode muligheter til å effektivisere produksjonene og skape en stabilitet i teamet, som kunne gi gode kvalitative resultater. Den norske filmskolen uteksaminerte sitt første kull først i 2000. Studentene ble lært opp etter samme prinsipper med et tett samarbeid i team (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 85-87). Med etableringen av filmskolen på Lillehammer i 1997 viste norske myndigheter at de tok filmpolitikken mer på alvor enn tidligere, og dermed ble et lenge etterlengtet ønske fra norske filmarbeidere realisert (Iversen 2011: 298).

3.2. Den avgjørende utredningen

I statsbudsjettet for 1999 ble det hevdet at kinobesøket på norske filmer var lavt, og at besøkstallene bare gikk nedover. Til tross for at norsk film på 1990-tallet hadde gjenvunnet tillitt, var det fortsatt kun 7 prosent solgte billetter på norske filmer i årene 1995-2000. Dette var en utvikling som skapte bekymring, og som viste at norske filmer ikke greide å konkurrere med utenlandske filmer. Staten begynte nå å se mer kritisk på forvaltningen av film, og ga i 1996 firmaet Statskonsult i oppdrag å undersøke filmbransjen. Rapporten konkluderte med at filminstitusjonene var svakt koordinerte (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 87). I 1999 kom en ny rapport fra konsulentfirmaet Ernst & Young som trekker samme konklusjon. Utredningen tok utgangspunkt i de statlige mål for filmpolitikken som hadde ligget til grunn siden 1993. Målene var at norsk kvalitetsfilm skulle fremmes, de norske filmproduksjonene skulle nå et størst mulig publikum, og at kostnadseffektiviteten og kontinuiteten i de norske produksjonsmiljøene skulle styrkes (Holst 2006: 138). På grunnlag av sammenligning med Danmark og Sverige, og etter intervjuer med aktører i den norske filmbransjen anbefalte rapporten mer risikovillig kapital, bedre prosjektutvikling og markedsføring av norske filmer (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 87). Den omfattende evalueringen ble dermed grunnlaget for endringene i den statlige filmpolitikken. Det ble også frem mot tusenårsskiftet langt tydeligere hva staten forventet til gjengjeld for de årlige millionbevilgningene til filmformål (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 85). Utredningen fra Ernst & Young bidro til at kulturdepartementets målsettinger på filmområdet forandres til mål om å lage kostnadseffektive kvalitetsfilmer med høy publikumsappell. Dette var langt fra

lystig lesning for Norsk filminstitutt. All filmstøtte, som betydde midlene til både Filminstituttet, Norsk Film AS og AV-fondet ble nå overført til Norsk Filmfond. Konsulentfirmaet mente at en ny enhet burde overta «nær sagt alle statens filmforvaltningsoppgaver» (Nymo 2006: 213-214). Rapporten ble kraftig kritisert blant annet for sin mangel på kunstneriske og kulturelle vurderinger, og analyser. Den brukte publikumsbesøk som nærmest eneste suksessindikator. En arbeidsgruppe fra Norsk filminstitutt avviste for øvrig/imidlertid påstanden om at norsk film hadde lave publikumstall og lav kvalitet, og slo fast at det var urimelig at publikumstall ble brukt som eneste mål på kvalitet (Nymo 2006: 213-214).

3.3. Fornyelse og modernisering av filmsektoren

Den omfattende omleggingen av- og satsningen på filmsektoren ble lagt frem av regjeringen Stoltenberg 1 i 2000 i henhold til Stortingsproposisjon. nr. 1 (2000-2001). Det ble nå satt større mål for filmbransjen, og kulturdepartementets forslag om en «ny og offensiv filmpolitikk» ble gjennomført i 2001-2002 jamfør Budsjett-Innstilling S. nr. 2 (2000-2001) (Hanche m.fl. 2004: 87). Regjeringen begrunnet omleggingen på følgende måte:

De fleste land i Europa er små språksamfunn. Dette betyr at inntjeningspotensialet for de aller fleste europeiske filmer er langt lavere enn kostnadene. I Norge treffer disse fakta filmnæringen med stor kraft. Offentlig finansiering er derfor en forutsetning for opprettholdelse og utvikling av norsk filmproduksjon. Samtidig vil regjeringen fremheve de muligheter for optimalisert utnyttelse av den offentlige støtten som ligger i en dynamisk organisering av filmforvaltningen og formålsrettet endring av tilskuddsordningene (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 17).

Kulturdepartementet anså det som nødvendig med en sterk offensiv innsats for å legge til rette for en langsiktig satsning på norskprodusert film, og audiovisuelle produksjoner (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 105). Satsningen ble sett på som viktig for å sikre et nødvendig volum og en god kvalitet på filmproduksjonene. Ifølge departementet er filmen «vår tids betydeligste kulturuttrykk» målt i publikumstall. Det ble nå lagt vekt på å sette publikum i fokus i henhold til Stortingsproposisjon nr. 1 (2000-2001): 11. Det var etter departementets klare vurdering en offentlig oppgave å sikre at det i et lite land som Norge hadde et filmtilbud til innbyggerne som reflekterer vår historie, vår kultur og vårt språk. Av den grunn ble bevilgningen økt for å sikre *mer* og *bedre* film (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 107). Det viktigste var å styrke kulturen innenfor landets grenser, men det var også et ønske om å trappe opp kulturformidlingen til utlandet. Ettersom Norge er en liten nasjon var det viktig å formidle hvem vi er og hva vi står for (Sandberg 2005: 92, St. prp. nr. 1 (2000-2001): 11).

Hovedmålet med omleggingen var å øke publikumsoppslutningen om norske filmer, samt å styrke filmbransjen gjennom endringer i støtteordningen og organisering av forvaltningen (Holst 2006: 155). Støtten til filmproduksjon var i 2001 totalt 189 millioner (www.medianorge.uib.no). Dette var en økning med 58,9 millioner, noe som tilsvarer 45 prosent sammenlignet med året før. Med den økte støtten var det ingen tvil om statens ønske om å styrke den nasjonale filmsektoren, og at man fremdeles mente at det var nødvendig med en sterk offentlig innsats for å fremme norsk film. Dette medførte en økning i filmproduksjonsvolumet, og var en av virkemidlene for å oppnå høyere kvalitet i filmene, som igjen skulle føre publikum tilbake i kinosalen. For å oppnå hovedmålsettingen om økt publikumsoppslutning om norske filmer ble det vurdert som nødvendig å få en klarere ansvars- og oppgavedeling mellom staten og bransjen (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 106).

3.3.1. Filmbransjen får kunstnerisk ansvar

Et av hovedmålene med omleggingen var å gi filmbransjen større ansvar og frihet:

Den kunstneriske utviklingen forblir et privat ansvar. Kulturdepartementet ønsker på sin side å legge til rette for utviklingen gjennom støtteordninger som stimulerer til nyskapning, langsiktig idé- og prosjektutvikling og økte private investeringer i norske filmer (...) Omleggingen bygger på forutsetningen om at økt aktivitet vil resultere i økt kvalitet og på sikt gi økt publikumsoppslutning. Departementets rolle er i første rekke å legge forholdene til rette. Det er bransjens ansvar å levere et vellykket resultat (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 106).

Den økte statlige støtten var betydelig både totalt og i enkelte produksjoner og det ble derfor sett på som nødvendig med en klarere ansvarsdelingen mellom stat og bransje. Det ble lagt til grunn at staten ikke bør ta på seg oppgaver som filmbransjen selv kan løse. Det vil si at staten ikke lenger var ansvarlig for å ivareta oppgaver som de private kunne gjøre på en fullverdig og god måte. Tilskuddene skulle fra nå av gå til private produsenter. Bransjen ble tillagt større ansvar og mer frihet, slik at den kunstneriske utviklingen skulle forbli et privat ansvar jamfør Stortingsproposisjon. nr. 1 (2000-2001). De offentlige var dermed med på å opprettholde stabile vilkår og legge til rette, og det kunstneriske ansvaret ble overført til de profesjonelle i filmbransjen. Med større grad av kunstnerisk frihet skulle dette tilsa en større mulighet for å utvikle originale og smale filmproduksjoner.

3.3.2. Veien mot kommersiell film og en styrket produsentposisjon

Det ble innført to nye støtteordninger, tilskudd etter markedsvurdering (kalt 50/50-ordningen) og direkte produsentstøtte. Samlet sett ble det forutsatt at departementets forslag til omlegging, samt effektivisering av støtteordningene og forvaltningen av disse, skulle føre til en mer effektiv bruk av statens ressurser i henhold til Stortingsproposisjon nr. 1 (2000-2001). Videre gikk regjeringen inn for innstramninger i støtteordningene til fordel for økt volum i norsk filmproduksjon. Dette medførte en mild tilbakebetalingsordning, og et tak for offentlig støtte til en og samme filmproduksjon (St.prp.nr. 1 2000-2001: 108). Grunnen til dette var at flere filmer skulle få muligheten for tildeling av støtte, og at det skulle være et element av risiko forbundet med produksjon av film for å gi insentiver til kommersiell utnyttelse av filmen (Sandberg 2005: 92). Det ble også gjort endringer i de eksisterende støtteordningene. Blant annet ble billettstøtten videreført med formål om å stimulere til økt produksjon av filmer med et stort publikumspotensial og til satsning av privat kapital i produksjonen gjennom markedsvurderingen. Den nye produsentstøtten skulle støtte utvikling av uavhengige produksjonsselskap, og støtten var i prinsippet et lån som skulle tilbakebetales. Ordningen skulle bidra til å øke kontinuiteten blant norske filmprodusenter og forhindre at filmprosjekter ble satt i produksjon på et for tidlig tidspunkt (St. prp. nr.1 (2000-2001): 109, Hanche og Iversen m.fl. 2004: 87). Hensikten med videreføringen av billettstøtten var dermed å fremme filmer med publikumsappell og den kommersielle filmer fikk dermed bedre kår.

Den nye tilskuddsordningen etter markedsvurdering (50/50-ordningen) ble innført som en følge av nysatsningen på norsk film. Markedsvurderingen innebærer at NFI kan gi tilskudd til produksjon av kinofilm etter en markedsvurdering. Ordningens formål er å stimulere til produksjon av filmer med høyt publikumspotensial, samt økt privat investering i filmproduksjonen. Ordningen skiller seg fra en rent kunstnerisk vurdering av en langfilmkonsulent ved at filmprosjektenes forventede og begrunnede anslag for publikumspotensial fra produsent og distributør skal legges til grunn. Konsulentordningen, som i 1992 ble innført som en prøveordning for langfilmproduksjon etter flere år med et produksjonsutvalg, og videreføres med et mål om en mer rendyrket og målrettet tilskuddsordning (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 109, Holst 2006: 116). Kulturdepartementet la til rette for filmbransjen gjennom de nye støtteordningene som skulle stimulere til nyskapning, langsiktig idé- og prosjektutvikling og økte private investeringer i norske filmer (St. prp. nr.1

(2000-2001). Initiativet til de nye støtteordningene viser at det ble etablert et større skille mellom kunst- og kommersiell. En støtteordning for kommersiell film med innføringen av markedsvurderingen, og en for kunstfilm gjennom en mer målrettet filmkonsulentordning. Den nye produsentordningen bidro til at private produsenter fikk mer ansvar over egen produksjon.

3.3.3. Kontinuitet og profesjonalisering av produsentene

Ifølge Holst (2006) har en tilbakevendende problematikk på filmområdet handlet om kontinuiteten hos produsentene. Han mener dette har sammenheng med at film i for *liten* grad har vært sett på som industri i Norge og at man derfor ikke har hatt den nødvendige balansen mellom industri og kunst (Holst 2006: 29). Sverige og Danmark har denne balansen og dette hevder han har vært en forutsetning for oppkomsten av dansk og svensk filmkunst (Holst 2006: 29). En klarere ansvarsfordeling mellom stat og bransje skulle gi bransjen mer ansvar og frihet, men det var også et mål om å oppnå større kontinuitet og et mer profesjonelt produksjonsmiljø jamfør Stortingsproposisjon nr. 1 (2000-2001):

Departementet legger videre vekt på tiltak som fremmer kontinuitet og økt aktivitet i produksjonsmiljøene og økt ressursutnyttelse og kostnadseffektivitet i den enkelte filmproduksjon (...). Det er et mål å øke egenkapitalen og private investeringer og å stimulere til sterkere innsats for prosjektutvikling og markedsføring (St. prp. nr. 1 (2000-2001)).

Det ble dermed etablert en betydelig styrking av produsentsiden og en mer næringsmessig tilnærming til filmprosjektene. Økningen av bevilgningen til filmproduksjon betydde ikke en økning av den statlige andelen av produksjonskostnadene, men som nevnt at flere filmproduksjoner skulle få støtte slik at de offentlige midlene skulle komme flest mulig filmer til gode. Dette står i henhold til et ønske om kostnadseffektive filmproduksjoner. Resultatet av den økte aktiviteten, som blant annet de nye støtteordningene bidro til, har vært synlig gjennom økende grad av årlige filmpremierer og en økt popularitet som besøkstallene har vist til. Høye publikumstall og antall premierefilmer har ofte blitt referert til når det skrives om norsk filmsuksess i media. Målsettingen med «den nye filmpolitikken» var med andre ord å øke publikumsoppslutningen om norske filmer gjennom mer støtte og høyere aktivitet, som skulle bidra til å forbedre kvaliteten i norsk filmproduksjon.

3.3.4. Organisering av filmområdet

Omleggingen av de statlige virksomhetene på filmområdet var en stor del av den nye filmpolitikken og det ble lagt opp til en deling av virksomhetene etter funksjon og målgruppe (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 106). Som en konsekvens av rollefordelingen mellom staten og bransjen, der det offentlige var ansvarlig for forvaltning, mens de private produksjonsselskapene sto for selve filmproduksjonen, var at det statlige eide produksjonsselskapet Norsk Film AS ble avviklet. Årsaken til statlig eierskap av Norsk Film AS hadde sammenheng med mangelen på stabile private produksjonsselskaper og at det tidligere ikke var etablert et sterkt nok produksjonsmiljø som kunne klare oppgaven på egenhånd (Sandberg 2005: 93-94). Argumentene mot nedleggelsen var blant annet at Norsk Film AS bidro til langsiktig tenkning. Det ble argumentert for at satsningen på en regissør og inngåelse av en kontrakt over lang tid med flere prosjekter var mulig å gjennomføre i selskapet, og at det hadde medvirket til å opprettholde kvaliteten i norsk film. En årlig produksjonsstøtte var med på å opprettholde stabilitet i Norsk Film AS og dette var gjerne argumenter som stemte for opprettholdelse av produksjonsselskapet. Etter nedleggelsen av Norsk Film hadde det nyetablerte Norsk filmfond hovedansvaret for forvaltningen av samtlige statlige tilskuddsordninger til filmproduksjon. Målgruppen for fondets virksomhet skulle være private filmprodusenter. Tildelingen av tilskuddsordningene ble nå foretatt på bakgrunn av de overordnede politiske mål for bevilgningen, egne faglige vurderinger og etter næringens og markedets faktiske behov (St. prp. nr. 1 (2000-2001): 106). For å unngå en uheldig stor konsentrasjon av makt i fondet, der det tidligere ble gitt støtte fra både AV-fondet, Norsk Film AS og Norsk Filminstitutt, ble det krevd at det skulle tilsettes flere konsulenter underlagt filmfondet. Slik kunne de søkerne som ble avvist ha muligheten til å søke tilskudd hos en annen konsulent i håp om å få realisert filmprosjektet. I tillegg skulle 50/50-ordningen sikre tilgang til offentlige midler uten inngående konsulentvurdering i henhold til Stortingsproposisjon nr. 1 (2000-2001): 108. Holst peker på at det historisk sett etableres et nytt organ når man skal få til noe i den kulturelle sfære i Norge. Det viser seg å være enklere å få til eierforhold, velvilje og bevilgninger når man starter opp noe nytt. Ifølge Holst (2006) var det uenigheter om fondets plassering, men enighet om at det skulle opprettes et fond med de fordeler dette ville medføre rent finansteknisk i motsetning til en etat (Holst 2006: 140). Kulturdepartementet avvikler Statens studiesenter for film i 2001 og overfører studiesenterets

budsjettmidler og personale til en ny statlig virksomhet, Norsk filmutvikling (St. prp. nr. 1 (2000-2001))⁵.

3.4. Målene for filmområdet

I henhold til Norsk filmfonds årsmelding for 2001 skulle filmfondet bidra til å oppfylle hovedmålene for regjeringens kulturpolitikk på filmområdet. I 2001 var målene definert som følger:

Norsk kvalitetsfilm skal fremmes, Norske filmproduksjoner skal nå et størst mulig publikum, kostnadseffektivitet og kontinuitet i de norske produksjonsmiljøene skal styrkes og den norske filmarven skal tas vare på⁶ (Norsk filmfond 2001: 3).

Norsk kvalitetsfilm skulle fremmes i henhold til resultatmålene ved å produsere flest mulig filmer, at det skulle produseres kvalitetsfilm og at samproduksjonen mellom film- og fjernsynsmiljøene skulle styrkes. Norsk filmproduksjoner skulle oppnå et størst mulig publikum gjennom en økning av kinobesøket på norske spillefilmer, og det var et ønske om at norske filmer ble sett av flest mulig. Produksjonsmiljøene skulle styrkes gjennom mest mulig kontinuitet og kostnadseffektive filmer (St. prp. nr. 1 (2000-2001)).

I 2002 gikk Kulturdepartementet bort fra det forholdsvis detaljerte mål- og resultatstyringsregimet som først hadde blitt introdusert ti år tidligere. I Stortingsproposisjon nr. 1 (2001-2002) var hovedmålet med filmpolitikken «å sikre et godt og mangfoldig norsk

⁵ Etter lanseringen av den nye norske filmpolitikken blir dermed Norsk filmutvikling opprettet i 2002 som et ledd i den generelle nyorganiseringen av statlig filmforvaltning. Virksomheten skal ha som formål å være et kompetanse- og utviklingssenter for det norske filmmiljøet og være en filmfaglig pådriver og ha ansvar for idé-, talent- og prosjektutvikling. I tillegg til å ha ansvar for videre- og etterutdanning av filmarbeidere med særlig vekt på idéskaperne, manusforfattere, regissører og ivareta talent og forbedre prosjektutviklingen av norske filmer. Disse oppgavene som nå ble pålagt Norsk filmutvikling var oppgaver som de private produksjonsselskapene ikke ble forventet å ivareta. Dermed ser man tydelig at det fortsatt var behov for statlig engasjement. Norsk filmutvikling viderefører dermed enkelte av de oppgaver som Norsk Film AS ivaretok til det ble nedlagt (Lossius 2003: 11). Stortinget slutter seg til opprettelsen av Norsk filmutvikling gjennom statsbudsjettet i 2001 og skisserer deretter den organisatoriske omleggingen ved at de ulike institusjonene i filmforvaltningen blir tillagt ulike hovedoppgaver: Norsk filmutvikling skal ha opplæring og utvikling av talent og kompetanse, Norsk filmfond skal ha ansvar for alle tilskuddsordninger til filmproduksjon, billettstøtte og produsentstøtte, og Norsk filminstitutt skulle bevare filmarven og ha ansvar for formidling og profilering av film (Lossius 2003: 12).

⁶ Resultatmål under den norske filmarven skal tas vare på er: Det skal restaureres mer historisk filmmateriale og det skal restaureres flere norske filmer. Hovedmålet om at det skal satses på barne- og ungdomsfilmer er utelatt fra årsmeldingen til Filmfondet, men står oppført i St. prp. nr.1 (2000-2001): 113. Der er resultatmålene er å øke antallet og økt import av barne- og ungdomsfilmer (St. prp. nr.1 (2000-2001): 113).

audiovisuelt tilbud» (Norsk Filmfond Årsmelding 2002, Iversen og Solum 2010: 319). I årene 2002–2005 lå Kultur- og kirkedepartementets målformuleringer for filmområdet relativt uforandret. Målene for filmområdet har vært presentert i de årlige budsjettproposisjonene, og har vært nedfelt i årlige tildelingsbrevene til de statlige virksomhetene på filmområdet. Hovedmålet om «*å sikre et godt og mangfoldig norsk audiovisuelt tilbud*» gir ifølge Norsk Filmfond følgende fire resultatmål; å oppnå *bred* publikumsoppslutning om norske audiovisuelle produksjoner, ivareta idé-, talent- og kompetanseutvikling, sikre barn og unge tilgang til AV produksjoner og sikre et profesjonelt og sterkt produksjonsmiljø, og kostnadseffektive produksjoner (Norsk Filmfond 2002 og 2004).

I årsmeldingen fra 2005 er det samsvar med tildelingsbrevet et hovedmål om «*å sikre et godt og mangfoldig audiovisuelt tilbud basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold*». Her ble nasjonal film og nasjonal kultur vektlagt i hovedmålet og et nytt resultatmål som vektlegges er «å sikre norske audiovisuelle produksjoner av *høy kvalitet*». Videre har to mål blitt endret til «å sikre *høy publikumsoppslutning* om norske audiovisuelle produksjoner», samt å «sikre barn og unge tilgang til produksjoner *basert på norsk innhold og språk*»⁷. Det ene resultatmålet er å sikre høy publikumsoppslutning, men samtidig er det her verdt å merke at målet om høy kvalitet nå er kommet tydelig fram som et eget resultatmål. Målet om høy kvalitet er etter filmfondets oppfatning like viktig som målet om høy publikumsoppslutning, uten at disse målene må stå i motsetningsforhold til hverandre (Norsk filmfond 2005: 2-4). Ettersom kvalitet er vanskeligere å måle, har imidlertid målet om kvalitet en tendens til å få mindre oppmerksomhet enn målet om høyt besøk. Dette ble aktualisert gjennom et seminaret om kvalitet i norsk spillefilm der hensikten var å bidra til oppfylle det filmpolitiske mål om å lage audiovisuelle produksjoner av høy kvalitet (Norsk Filmfond 2005: 2-4).

3.5. Veiviseren – for det norske filmloftet

I 2004 ble Kulturløftet lansert av SV, AP og SP, og det var det første store samarbeidet mellom de rødgrønne partiene. Kulturløftet består av 15 konkrete løfter der blant annet 1 % av statsbudsjettet skal brukes på kultur innen 2014. Kulturløftet er regjeringens felles prioriteringer for norsk kulturpolitikk de neste 10 årene og målet var å heve kulturens status som samfunns- og politikkområde. Med Kulturløftet hadde regjeringen gitt lovnader om å

⁷ Resultatmålene om «å ivareta idé-, talent- og kompetanseutvikling og sikre et profesjonelt og sterkt produksjonsmiljø og kostnadseffektive produksjoner» var de samme som i 2002 og 2004 (Norsk Filmfond: 2005).

støtte opp om den norske filmsuksessen. Dette er den første konkretiseringen av de store ambisjonene for norsk film. Gjennom Kulturløftet og Soria Moria- erklæringen⁸ satte regjeringen klare mål for filmpolitikken og behandlet i 2007 Stortingsmelding nr. 22 (2006-2007) *Veiviseren- for det norske filmløftet*.

Film er et av vår *tids viktigste kulturuttrykk*. (...) Film er både underholdning, et selvstendig kunstuttrykk og et medium som gjenspeiler både historien og vår samtid. (...) Vurdert i forhold til publikumsoppslutningen er film et av de mest brukte kulturtilbud i Norge. Det er derfor viktig at det legges til rette for at det produseres gode norske filmer som fremmer norsk språk, kultur og fortellertradisjon (St. meld. nr. 22 (2006-2007)).

Dette er åpningslinjene til «Veiviseren» som ble vedtatt 23 mars 2007 av regjeringen Stoltenberg II. Filmen blir beskrevet som «vår tids viktigste kulturuttrykk» og viser til filmens posisjon i samfunnet som en viktig representant av det norske samfunn og norsk identitet. At det skal legges opp til produksjoner som skal fremme norsk språk, kultur og fortellertradisjon er dermed en viktig for regjeringens ambisjoner for filmområdet. Meldingen er den bredeste og største gjennomgangen av norsk film siden 1980-tallet og setter offensive og konkrete mål for den statlige filmpolitikken. I pressemelding nr.: 81/07 13 juni 2007 ble det hevdet at film er en av de kunstformene som skaper bredest interesse og som når flest. Det er av den grunn viktig å legge opp til klare og ambisiøse mål for filmpolitikken som er en del av «Kulturløftet» (St. meld. nr. 22 (2006-2007)). Hovedmålet i «Veiviseren» og i tildelingsbrevet for 2009 og 2010 i NFIs årsrapport er:

Hovedmålet er et mangfold av film- og tv- produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt (St. meld. nr. 22. Veiviseren (2006-2007: 45)).

Hovedmålene for filmområdet skulle oppnås gjennom en styrket produksjon, en solid publikumsoppslutning, kvalitet og mangfold, og en filmkultur for alle. Det ble nå satset på en betydelig styrking av norsk filmproduksjon med mål minst 25 spillefilmer årlig (derav 5 barne- og ungdomsfilmer og 5 dokumentarer). Hovedmålet skulle oppnås ved å satse på et sterkt produksjonsmiljø med økt talentutvikling, profesjonalitet og kontinuitet i produksjonen. Gjennom effektive og målrettede tilskuddsordninger og økte private investeringer og

⁸ Soria Moria- erklæringen er en politisk erklæring som ligger til grunn for Jens Stoltenbergs andre regjering som ble dannet i 2005. I erklæringen angis det hva koalisjonsregjeringen av Arbeiderpartiet, Senterpartiet og Sosialistisk Venstreparti prioriterer å satse på (Wikipedia.no).

markedsinntekter skulle man oppnå en økonomisk solid bransje (St. meld. nr. 22 Veiviseren (2006-2007)).

For å oppnå en solid publikumsoppslutning var det et mål om minst 3 millioner besøkende på norske filmer, noe som tilsvarer 25 prosent av kinomarkedet. Eksport av norsk film og TV-drama skulle dobles innen 2010, og norsk film skulle fylle 15 % av DVD- markedet og klikkefilmmarkedet. For å nå målet om kvalitet og mangfold var det viktig med et mangfold i uttrykksform, produksjonskostnad og målgrupper basert på sterke filmmiljøer i alle deler av landet. Dessuten var det mål om få 40 prosent kvinner/ menn i nøkkelposisjoner innen 2010. Norske kort- og langfilmer, dokumentarer og TV-drama skulle konkurrere om viktige internasjonale priser, men samtidig et mål om at filmkulturen skulle være for alle ved å sikre den norske filmarven og gjøre den tilgjengelig på alle plattformer. Det var også mål om være et bredt filmtilbud i fjernsyn, biblioteker og digitale kinoer i hele landet og mål om å bidra til en sterk posisjon blant barn og unge som filmpublikum og filmskapere, både i skole og fritid (St. meld. nr. 22 (2006-2007)).

For å oppnå alle målene ble det, som i 2001 vurdert som nødvendig med en klar ansvarsdeling mellom stat og bransje. Statens viktigste oppgave var å sikre så stabile rammevilkår som mulig slik at filmskaperne fikk mulighet til å lage et mangfold av gode norske filmer til et bredt publikum i alle markeder. Regjeringen satset på filmproduksjon over hele landet ved å støtte regionale filmsentre og filmfond. Filmen skulle nå ut til flest mulig, og med 25 filmer årlig (volum) og mål om 3 millioner besøkende (25 % markedsandeler) på norske kinofilmer settes det klare kvantitative mål for filmområdet. Men for å oppnå målene i «Veiviseren» var det også ambisjonen om å vinne filmpriser på internasjonal festivaler som Berlin, Cannes og Venezia. Den ambisiøse satsning fra politisk hold, med klare mål for norsk film om å motta store internasjonale priser, viser et kulturpolitisk ønske om bidra til å fremme kunstnerisk verdifull film. Som en følge av «Veiviseren» ble det lagt opp til en mer helhetlig filmpolitikk og dette medførte at de tre statlige institusjonene på filmområdet, Norsk filmfond, Norsk filminstitutt og Norsk filmutvikling ble slått sammen til en ny institusjon. Nye norsk filminstitutt ble opprettet 1 april 2008 og argumentene var at det kun skulle være én institusjon å forholde seg til for filmskapere, fra idé og manus til markedsføring og lansering (St.meld. nr. 22 (2006-2007)).

3.5.2. Evalueringen av «Veiviseren»

I evalueringene gjort i etterkant av omleggingen ble det konkludert med at den store omleggingen i 2001 helt klart hadde hatt en positiv effekt på den norske filmsuksessen, og at det hadde ført til en vitalisering av produksjonsmiljøet og tilfanget av de gode filmprosjektene. Det ble henvist til en kraftig økning i publikumsoppslutningen om norske filmer og at antall filmer hadde økt kraftig sammenlignet med slutten av 1990-tallet (St. meld. nr. 22. (2006-2007): 8). Økningen i besøket på norske filmer var fra omkring 10 prosent markedsandel gjennom 1990-årene til omtrent 20 prosent de første årene på 2000-tallet (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 88). Målet om å «sikre et godt og mangfoldig audiovisuelt tilbud» for den norske befolkningen i henhold til «Veiviseren» har resultert i en betydelig økning i antall filmer som har blitt produsert. Dette skyldes blant annet den økte bevilgningen og kravene om økt privat kapital i filmprosjektene. Dette har ført til at flere filmer kan motta produksjonsstøtte (Hanche og Iversen m.fl. 2004: 88).

At flere filmer kan motta støtte er ikke nødvendigvis ensbetydende med at kvaliteten blir bedre. Det kan medføre mindre penger til hver produksjon, og at de midlene man har til rådighet ikke er nok til å bidra til høy kvalitet i filmproduksjonene. Et felles høringssvar til Einarssonutvalget⁹ fra Norsk filmforbund med flere¹⁰ viser til en positiv utviklingen som en følge av omleggingen. Her var omorganiseringen av de statlige støtteordningene og et sterkere produksjonsmiljø, samt nedleggelsen av statlig produksjon viktige faktorer. I samme høringssvar ble det påstått at manuskriptene hadde blitt bedre og resultatene fra de første studentene fra filmskolen hadde vært med på å bidra til den positive utviklingen. I tillegg var en tydeligere rollefordeling mellom statlige oppgaver og bransjens ansvar en positiv bidragsyter til utviklingen (St. meld. nr. 22. (2006-2007): 8). Et generasjonsskifte på begge sider av kamera ble hevdet å ha tilført de norske filmene et mer markeds- og publikumsorientert tilsnitt, og gitt de enkelte filmene en klarere genremessig identitet ifølge Hanche og Iversen m.fl. 2004: 88. Tendensen til at det veksles mellom reklamefilm, fjernsynsoppdrag og spillefilm har gitt større kontinuitet i regifunksjonen og tilført den norske filmen nye fortellermessige og estetiske impulser, ifølge Hanche og Iversen m.fl. (2004: 88).

⁹ Kultur- og kirkedepartementet satte 30. august 2006 ned et utvalg for å vurdere organiseringen av de statlige virkemidlene på filmområdet. Utvalget ble var under ledelse av Kristenn Einarsson som også skulle foreslå en evt. ny organisering av de statlige virkemidlene. Utvalget besto av 12 medlemmer med bred erfaring fra filmsektoren (St. meld. nr. 22 (2006-2007)).

¹⁰ Dette var et felles høringssvar fra Norsk Filmforbund, Norske film- og tv- produsenters forening, Norsk Skuespillerforbund, Norsk Filmregissører og Norske Dramatikere Forbund (St.meld. nr. 22 (2006-2007)).

3.6. Større kunstnerisk satsning og fokus på regissøren

Avdelingsdirektør Ivar Køhn ved Norsk Filminstitutt hevdet at fokus i filmåret 2009 skulle være regissørens posisjon i triangelet mellom regissør, manusforfatter og produsent. Køhn viser til at triangelet er blitt en normal arbeidsform det siste tiåret og mener at dette har bidratt til en nødvendig oppgradering av manusforfatteres og produsenters posisjon i norsk filmproduksjon. Like fullt er det grunn til å ta på alvor den vibrasjonen i bransjen som nå uttrykker bekymring for regissørenes plass, og at det derfor skal fokuseres på regissørenes del av triangelet på et overordnet nivå. I denne uttalelsen ligger det både tiltak som kan gi mulighet til større kunstnerisk fordypning i prosjektutviklingen, og at konsulentene tydeligere skal bruke regissørenes visjoner og regikonsept som et viktig element i vurdering av prosjektene (www.nfi.no, 14.11.2008). NFIs tredje (3) kvartalsrapport (2010) viser at andelen av regissører som tidligere har regissert fire til fem filmer, synker fra 2009 til 2010, imidlertid var den største andelen av filmer med premiere i 2010 av debutregissører (NFI 3 kvartalsrapport 2010: 35).

3.6.1. Støtteordninger for kunstnerisk utvikling

Det har tidligere ikke eksistert noen *konkret* støtteordning som ivaretar regissørens muligheter til flere produksjoner før 1. januar 2010. Det ble nå opprettet en ordning med pakkefinansiert tilskuddordning som erstattet produsentstøtteordningen fra 2002 (NFIs 3 kvartalsrapport 2010: 18). Pakkefinansiert tilskudd ga muligheten for å søke støtte fra tre til seks filmer slik at en regissør nå hadde muligheten til å utvikle seg over flere filmprosjekter. Formålet med denne tilskuddsordningen var «å styrke produksjonsforetakenes mulighet til langsiktig kunstnerisk satsning på utvikling og produksjon av filmprosjekter (...) og bidra til langsiktig samarbeid mellom produksjonsselskap og filmskaper» (NFIs 3 kvartalsrapport 2010: 18). En avtale med støtte til flere produksjoner har ikke vært mulig etter nedleggelsen av Norsk Film som blant annet hadde avtale med Hans Petter Moland. Den nye ordningen har siden opprettelsen støttet etablerte regissører som Erik Poppe og Sara Johnsen i 2010, og Joachim Trier i 2011. Pakkefinansiert støtte krever imidlertid at regissøren har avtale med en produsent, men det finnes to andre ordninger ved NFI som skal bidra til en kunstnerisk utvikling *uten* å ha en produsent i ryggen (NFIs 3 kvartalsrapport 2010: 18).

Manuskriptutviklingsordningen ved NFIs har som formål å stimulere til utvikling av manuskript av høy kunstnerisk kvalitet. Ordningen skal bidra til kontinuitet og produktivitet i manusskriptarbeidet og sikre et bredt og mangfoldig repertoargrunnlag for alle målgrupper. Ordningen retter seg mot forfattere som ikke har inngått forpliktende avtale med produsent (NFIs 3 kvartalsrapport 2010: 22). Den andre ordningen er et VIP- stipend (Vekst i Prosjekt) som er en talentutviklingsstøtte med mulighet for kunstnerisk fordypning og utvikling av etablerte regissører for langfilm. Her har regissøren muligheten til å utvikle seg gjennom et selvstendig prosjekt og bruke prosjektet til å utvikle egen kompetanse og talent (NFIs 3 kvartalsrapport 2010: 22).

3.7. En filmpolitikk som vektlegger popularitet?

Nysatsningen på «den nye filmpolitikken» og den medfølgende endringene av filmsektoren ved årtusenskiftet kan hevdes å ha virket positivt med en økning i støtte til norsk filmproduksjon. Med flere filmpremierer årlig og mer støtte har norsk film blitt mer populær når man tar publikumstallene i betraktning. Norske filmer har i dag langt flere premierer enn for ti år siden. I 2010 hadde 25 norske filmer kinopremiere med et besøk på over 2,5 millioner, noe som tilsvarer 23,3 prosent av kinomarkedet. I 2011 hadde det norske publikum muligheten til å oppleve nærmere 40 kinopremierer. Til sammenligning var det i 2001 åtte kinopremierer og et publikumsbesøk på 1,8 millioner, noe som tilsvarer 15 prosent av kinomarkedet (NFIs årsrapporter). Dette viser at antall filmer har økt gjennom tiårsperioden, og at publikumstallene har økt med en viss variasjon fra år til år.

Høye publikumstall *kan* være en indikator på kvalitet i filmen, men *må* ikke nødvendigvis være det. Kvalitet og kvantitet trekker ikke alltid i samme retning. Med kvalitet som en vanskelig målbar størrelse og med den filmpolitiske satsningen på det store publikum, har det kvantitative perspektivet markert seg sterkere i filmpolitikken gjennom de siste ti årene. Tendensen ved årtusenskiftet var en satsning på høye publikumstall gjennom økt produksjonsvolum, som igjen skulle gi grunnlag for bedre kvalitet i filmene. Det å produsere flere filmer ble dermed sett på som et viktig mål for å få opp kvaliteten i norsk film i henhold til Stortingsproposisjon nr. 1 (2000-2001):33. I «Veiviseren» hevdes at «Dess høyere kvalitet, desto større offentlig verdiskapning» (St. meld. nr. 22 (2006-2007)). Her oppfordret myndighetene filmskaperne til å satse på kunstnerisk dristighet og originalitet for å utvikle filmmediet, og for å utfordre publikum (St. meld. nr. 22 (2006-2007)). Det som angivelig

ligger i denne oppfordringen er at det skal produseres filmer som blir ansett som kunstnerisk ambisiøse. Filmer som anses som kunstnerisk dristige, originale og som utfordrer publikum, blir ofte beskrevet som den vanskelig salgbare filmen. Filmene trekker gjerne et publikum som omtales som «spesielt interesserte i film». Den kunstneriske ambisiøse filmen blir sjelden de store suksessene på kino, men finner gjerne veien til et smalere publikum og oppnår anerkjennelse på filmfestivaler. Etterhåndsstøtten (den tidligere billettstøtten) ble i 2010 forandret til å kun å gjelde de filmene som hadde oppnådd et publikumsbesøk på over 10 000 på norsk kino. Dette er ikke inkludert festivalbilletter, og det kan hevdes å gi dårligere forutsetninger for smal film til å motta etterhåndsstøtte. Et eksempel er filmen *Fjellet* (Giæver 2011) som ikke nådde publikumsålet og fikk dermed ikke etterhåndsstøtte, selv om filmen hadde gjort det bra på den prestisjetunge festivalen i Berlin (Furuly, Aftenposten, 05.04.2011).

I den filmpolitiske omleggingen i 2001 var det et overordnet mål å øke støtten for hvert år som har gått etter den filmpolitiske nysatsningen. Pressemeldingen for kulturbudsjettet for 2009 viste historiens største løft for norsk film på hele 50 millioner kroner i økning. Selv om det offentlige ikke skal ha det kunstneriske ansvaret, har de store bevilgningene ført til større krav og forventninger til hvilke filmer som blir produsert, og hvor mye publikum den trekker. De økte statlige bevilgningene kan hevdes å ha skapt høyere forventninger til gode og *målbare* resultater. Dess større bevilgning, setter desto større krav om å se målbare resultater. Dette mener jeg kan være en begrensende faktor, da det både for filmskaperne og filmkonsulentene blir flere kriterier å forholde seg til. Det kvantitative perspektivet har markert seg i med de filmpolitiske forandringene etter tusenårsskiftet. Fra et kulturpolitisk ståsted er i all hovedsak publikumstall mål for en films kvalitet, selv om dette i mange tilfeller sier lite om kvaliteten på filmen. Dette har ført til at publikumsorienteringen har fått større betydning og mål om antall filmer og markedsandeler for norsk film på kino har ført til flere filmer til et bredt norsk publikum. Målet om å fremme film med norsk språk og kultur bidro til nye kriterier for støtte til film gjennom «Kulturtesten». En profesjonalisering av produsentene bidro også til noen utfordringer for regissøren. Da det har gitt produsenten mer makt over produksjonen. Og kanskje har flere krav fungert som en kvalitetssikring som gjør at de «useriøse prosjektene» ikke når frem.

Med mer statlig støtte, fikk bransjen større ansvar og frihet til den kunstneriske utviklingen i henhold til Stortingsmelding. nr. 22 (2006-2007). Større grad av kunstnerisk frihet skulle tilsi større muligheter for å utvikle originale og smale filmer. I «Veiviseren» ble det lagt vekt på en satsning på kvalitet og mangfold av filmer, et mangfold av god norsk film til en bredt publikum i henhold til «Veiviseren». Det kan også bety at den smale film også har muligheter til å «konkurrere» med den kommersielle filmen når statens penger skal fordeles. Men større kunstnerisk ansvar og frihet i bransjen førte også til mer makt til hver enkelt produsent gjennom produsentstøtteordningen. Med pakkefinansieringen som fra 2010 erstattet produsentstøtten ble det nå mulig for regissører å utvikle seg kunstnerisk over flere produksjoner med samme produsent. Anmelder og kommentator Ingunn Økland etterlyser en norske auteur og hevdet i *Aftenposten* at; «Det norske filmmiljøet har publikumssuksess med middelmådige filmer. Det har skapt en usvikelig- og hemmende- tro på breddefilmen» (Økland, *Aftenposten*, 15.12.09). Hun hevder at norsk film er blitt breddefilm der suksessen langt på vei måles i antall solgte billetter og at «...nettopp denne selvforsterkende viljen til publikumssuksess har skapt en tvilsom metode for utvelgelse; man satser på det som er velprøvd og populært» (Økland, *Aftenposten*, 15.12.2009). I «Veiviseren» ble det lagt vekt på en satsning på kvalitet og mangfold av filmer, et mangfold av god norsk film til en bredt publikum i henhold til «Veiviseren». Det kan også bety at den smale film også har muligheter til å «konkurrere» med den kommersielle filmen når statens penger skal fordeles.

3.8. Middelmådig (film)?

Den filmpolitiske satsningen har gitt økt støtte til film, i takt med krav om økt volum i antall filmer, og økte markedsandeler, men samtidig kreves det høyere kvalitet i alle ledd. I henhold til «Veiviseren» (2006-2007) blir det under hovedmålet for norsk film presisert at «Norsk film skal nasjonalt og internasjonalt anerkjennes for høy kvalitet». Høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning er viktig, men filmen skal i like stor grad nå et stort og bredt publikum i Norge. Film skal appellere til mange og være en opplevelse som alle skal ha muligheten til å ta del i. Umiddelbart kan disse politiske målsettinger som bransjen stilles overfor ses på som til dels motstridende. Jeg viser her til mål om at film både skal appellere til alle, men samtidig ønskes en satsning på unike stemmer, og mål om internasjonal filmfestivalanerkjennelse for de norske filmene. Kanskje er ikke disse preferansene forenelige og at det fra kulturpolitisk hold ikke blir tilrettelagt nok for at ulike typer filmer trenger ulike mål, krav og forutsetninger for å kunne bli realisert. Filmer kan ha forskjellige

type kvaliteter og funksjoner som bør tas i betraktning. Produseres det film som «holder igjen» sine kunstneriske ambisjoner og heller «safer» slik at filmens publikumspotensial står i forhold til de filmpolitiske mål? Om filmskaperne safer for å motta støtte i et byråkratisk system som vektlegger det populære er kun en digresjon, men med filmkonsulentenes angivelige autonomi som «smaksdommere» har det blitt hevdet at det lages «konsulentmanus» som kan støtte opp under min antagelse (Frobenius, *Rushprint* nr. 04. 2011: 44)

De kommersielle føringene som ligger i filmpolitikkens mål og de krav som følger *kan* være en begrensende faktor hos filmskaperne som søker støtte, og i filmkonsulentenes kunstneriske vurderinger av statlig støtte til film. Kan dette ha ført til filmer som havner i en mellomposisjon mellom kunstnerisk ambisiøs film og kommersiell film? Medieiviter Espen Ytreberg hevder at Norge er landet der høy- og lavkultur er marginalisert, og der middelkulturen har nådd dominant status (Ytreberg 2004: 6). Ytreberg hevder at «middelkulturen viser seg i all sin velde når popularitet og kulturelle pretensjoner forenes» og at en «norsk middelkulturell smak har etablert seg som en kulturell kraft i samfunnet» (Ytreberg 2004: 6-7). Ytreberg ser begrepet i lys av en norsk demokratisk fundert samfunnsutvikling hvor antisentralistiske og egalitære verdier har stått sentralt. Redaktør i *Rushprint* Kjetil Lismoen har på lignende vis uttalt at det norske filmrepertoaret styres mot «den gylne middelvei» gjennom «middelmådige og homogene samtidsdramaer» (Iversen og Solum 2010: 324). I *Den norske filmbølgen* stiller Iversen og Solum (2010) spørsmål om det er middelkulturen som har kretet seg en hegemonisk posisjon i dagens norske film, og viser tilbake til de siste 25 årene i norsk filmhistorie der man kan «øyne en middelkulturell strategi godt tilpasset anmeldernes terningkast». I midten, mellom den folkelige, og populære smaken og den intellektuelt ambisiøse filmen, befinner brorparten seg som forbindes med «alliansen mellom norsk egalitær, anti-sentralistisk politikk og norsk middelkultur» (Ytreberg 2004: 15). Har de kunstnerisk ambisiøse filmene blitt en for stor risiko i en publikumsorientert og pengestyrte filmbransje?

3.9. Popularitet og kulturelle pretensjoner

Ifølge Kjørup (2000) er en stipulativ begrepsavklaring av kvalitet, eller kunstnerisk kvalitet, mer hensiktsmessig enn å definere hva som ligger i ord og uttrykk (deskriptiv). Begrepene bør stå i kontekst til noe for å skape relevans og mening. I vurderingen av kunstverk vil et

kvalitetsbegrep skape mening for hva som vurderes som bedre enn noe annet. Men hvordan har forståelsen av kvalitet etablert seg i en norsk kulturpolitisk kontekst? Ifølge Bjørn Kruse (2001) kan kvalitetsbegrepet i et samfunnsperspektiv ses i kontekst til den kultur som blir formidlet. I Norge har vi et utvidet kulturbegrep som støtter, fra rundt 1970 i første rekke opp under en forståelse av det sosiale liv som kulturelt fenomen. Ifølge Kai Jensen (1991) er det utvidede kulturbegrepet myndighetenes foranstaltning for å plassere nordmenn inn i felles kulturelle kategorier og tilvise dem plass som likeverdige i en norsk sosialdemokratisk orden. Begrepet er på denne måten med på å erstatte gamle kvalitetsbegrep med nye i samfunnet, ifølge Kai Jensen (1991: 81). Alle skal ha sin del av kulturen jamfør «likhet for alle» (likhetsprinsippet) som kulturpolitikken er tuftet på. Dette kan ses i filmpolitikken målsettinger om at filmen skal være mest mulig tilgjengelig for alle jamfør St. meld. nr. 22 (2006-2007: 40). I vårt samfunn er det ifølge Kruse (2001) det politiske miljø, media og skolene som institusjoner som bærer fram en holdning til kulturbegrepet, en holdning som igjen påvirker kvalitetsbegrepet i forbindelse med kunstneriske uttrykk. Når jeg ser på beskrivelsen av kvalitet i forhold til den norske standard (Norsk Standard, NS-EN ISO 9000) defineres kvalitet; «som i hvilken grad en samling av iboende egenskaper oppfyller behov eller forventning som er angitt, vanligvis underforstått eller obligatorisk. Enkelt sagt er kvalitet evnen til å tilfredsstille kundens eller brukerens krav og forventninger» (www.snl.no).

Så lenge kunden, i vår betydning publikum, er fornøyd tilsier det at filmene er gode nok, og av god nok kvalitet. Dette er en noe forenklet og satt på spissen, men likevel kan man forstå av den norske betydningen av kvalitet at publikum kan være medbestemmende for hva som anses som god kvalitet i for eksempel filmen. Med en tendens til at høye publikumstall har vært medbestemmende og en indikator for norsk films kvalitet, er det kanskje ikke rart at det i økende grad satses på kommersiell film. Standarden for kvalitet kan bli redusert til en standard for suksess hvis kvalitet får mening i kontekst til forventninger, og mottagelsen filmen får hos et publikum. Dette kan ses på som et resepsjonsbasert kvalitetsforståelse som setter publikums «dom» i høysetet.

Espen Ytreberg (2004) hevder at Norge kunne fortjent et utvidet middelkulturbegrep¹¹. Et eksempel han bruker er de norske massemediene, som hevdes å mangle det klare skillet

¹¹ Begrepet middlebrow: "Describes music, literature, art or film which is of good quality, interesting and often popular, but can be understood quite easily" (Cambridge Advanced Learner's Dictionary). Middelkultur er et forsøk på å oversette begrepet middlebrow og innenfor den angloamerikanske kulturkretsen har tanker

mellom seriøse fullformataviser og underholdningspregede tabloidaviser som finnes i mange andre land. Ytreberg hevder at «Det vi har ligger et sted i mellom, slik VG og Dagbladet har gjort i 60-70 år, og som Aftenposten har gjort de senere årene» (Ytreberg 2004: 9). Distinksjonene mellom høy og lav-kultur er annerledes, både mellom klassene og internt innad i dem. Vi har ingen adel, ei heller en storborgelig tradisjon. I Norge gjenstår dermed et stort mellomsjikt, som ser ut til å forenes i middelkultursmaken. Han mener dette har sammenheng med den kultur som ble etablert i mellomkrigstiden, der formingen av det moderne Norge allerede var i full gang med å definere en ideell og samlende midte, som samtidig var sosial, politisk og kulturell (Ytreberg 2004: 8)¹². Middelkulturell smak defineres vanligvis som «en smak for kombinasjonen av moderat sofistikert form og dyptloddende innhold», og norsk kultur søker ikke bare kombinasjonen av vesentlig innhold og moderat krevende form ifølge Ytreberg, den er også «tilstrebet folkelig, egalitær og inkluderende (2004: 9). Middelkultur betegner noe som verken er fugl eller fisk, i tillegg til noe opportunistisk og bekvemmelig (Ytreberg: 2004:7).

«Middelkulturen viser seg i all sin velde når popularitet og kulturelle pretensjoner forenes» hevder Ytreberg. Denne foreningen mellom popularitet og kulturelle pretensjoner kan settes i relasjon til de utfordringer som en mer kommersialisert filmpolitikk står ovenfor i møtet med; på den ene siden et forsøk på å gjøre norsk film populær (publikumorientering), og på den andre siden en bevissthet om å formidle sitt kulturansvar og kvalitet med hevd på en nasjonal tradisjon. Det å øke norsk films popularitet var en viktig faktor i den filmpolitiske nysatsningen, og publikumsorientering og volum i produksjonene har preget de filmpolitiske målene. Støtte til norsk kommersiell film ble gjennom «den nye filmpolitikken» realisert gjennom tilskuddsordningen som vurderer et filmprosjekts publikumspotensial gjennom en markedsvurdering.

om en kulturell midte handlet om diskusjonen omkring hierarkier siden tidlig 1900- tallet (Ytreberg 2004: 7).

¹² Dette gjaldt utviklingen mot en sosialdemokratisk velferds- og rettighetsstat, motkulturbevegelsene (målsak, avholdssak, lavkirkebevegelse) og nasjonalsamlingsprosessen der kringkastingsmediene fikk en helt sentral plass fra mellomkrigstiden av. Felles for disse historiske strømningene var et egalitært og anti-sentralistisk preg. Motkulturene forsto den legitime kulturen som noe annet enn en høykultur; folkeopplysningen skulle være folkelig, ikke elitær. Det fremvoksende sosialdemokratiet tok opp i seg motkulturene, og sentraliseringen ble hele tiden motarbeidet i Norge. De historiske prosessene ligger til grunn for en splittet og svak elite, og den norske staten ble aldri alliert med en overklasse og et utdanningssystem som kunne gå sammen å danne en høykultur. Motkulturimpulsene og den svake sentralkraften sørget for det, slik at det i stedet ble det nasjonale kompromisset lagt på middelkulturell grunn. I henhold til dette kompromisset ble kulturmidlene spredt utover landet, slik tankegangen i det utvidede kulturbegrepet forutsatte. Staten bidro dermed aktivt til å dempe ned det som måtte finnes av egentlig høykultur. Distriktene forvaltet på sin side folkeopplysningstanken, og distriktskulturen sto for mye av den motstanden mot lavkulturen som høykulturen sto for i andre land (Ytreberg 2004: 9).

Norsk film har lyktes på ett vesentlig punkt hevder Ingun Økland:

Den er blitt populær. Den har ristet av seg et traurig rykte, skapt begeistring og gjenkjennelse, men ved å opparbeide en slik publikumsappell, har miljøet også utviklet en sterk avhengighet av publikumsappellen (Økland, *Aftenposten*, 15.12.2009).

De konsulentvurderte filmene skal imidlertid vurderes etter en kunstnerisk vurdering, der det forventede publikumstall *ikke* skal være av avgjørende betydning for å motta statlig støtte. I hvilken grad dette opprettholdes kan være avgjørende for å oppmuntre kunstnerisk ambisiøse regissører til å satse på smal, dristig og utfordrende film, uten å risikere å få avslag på søknaden i frykt for lav publikumsappell og dermed lave publikumstall. I hvilken grad publikumspotensial og økonomisk gevinst spiller inn i filmkonsulentenes vurderinger *kan* påvirke den helhetlige kunstneriske vurderingen. Hvilke retningslinjer ligger til grunn for den kunstneriske vurderingen av film? Og hvordan har de filmpolitiske forandringene utfordret den kunstneriske vurderingen av norsk film?

Hovedmålet for norsk filmpolitikk i henhold til «Veiviseren» er som følger:

(...) et mangfold av film- og tv- produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt (St. meld. nr. 22 (2006-2007: 37).

Hva som menes med høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning sies det svært lite om fra politisk hold, og debatten i media og filmbransjen har i liten grad diskutert hvilke kvalitetskriterier som benyttes i vurderingene av filmprosjekter for å oppnå de filmpolitiske målene på filmområdet. Ved å ta utgangspunkt i de retningslinjene som ligger til grunn for filmkonsulentene vil jeg søke svar på hvordan «den nye filmpolitikken» har utfordret den kunstneriske vurderingen av norsk film.

4. Filmkonsulenten og kunstnerisk vurdering

4.1. Med kvalitet som et kriterium

Mange av utfordringene i diskusjonen om kunstnerisk kvalitet i film er spenningen mellom kultur og næring, mellom kunst, kvalitet og kulturpolitikk. Etter innføringen av New-Public-Management på 1980-tallet og etter at den nye filmpolitikken trådte i kraft ved tusenårsskiftet, har det kvantitative perspektivet på filmområdet har satt sitt preg. Det er likevel innad i institusjonene nærmest umulig å ikke skulle forholde seg til kvalitet som kriterium når man vurderer verk. Ifølge Fink (1992) kan vektleggingen og aktualiseringen av evaluering ses i sammenheng med en oppmerksomhet rundt hva som ble ansett som verdifullt (det verdimesse) som startet opp på 1980-tallet, noe som han hevder hadde utspring i Management-tenkningen i privat virksomhet (Fink 1992: 16). Dette skapte interesse for det Fink kaller «bløte» begreper om kultur, kvalitet og etikk, som igjen skapte behov for kunstnerne, humanistene og filosofene. Fokuseringen på de bløte verdier skapte et behov for å dokumentere og måle kvaliteter som tidligere ble ansett som umålelige, og for å eksplisitere normer som tidligere ikke hadde vært nedskrevet. Et politisk ønske om å styre mer effektivt og markedsorientert førte til et ønske om å prioritere slik at man får mest mulig av det mest fremragende for de penger som stilles til rådighet for formålet. Det var et ønske om at de kvalitetsvurderingene som de profesjonelle eksperter i, skulle bli operasjonalisert og koblet til bevilgningsprosedyrene på en gjennomskuelig måte (Fink 1992: 17).

I filmkonsulentordningen er det et mål om å velge ut de filmprosjekter som har potensial til å oppnå høy kunstnerisk kvalitet. Her vil den kunstneriske vurderingen være koblet til eksperter som må forholde seg til et kvalitetsbegrep. Estetiske verdier står tradisjonelt høyt innen kunstfeltet når vurderinger foretas:

At estetiske verdier tradisjonelt har en fremskutt posisjon i feltets verdiforankring, gjør at skillet mellom hva som er kunstfaglig godt eller dårlig får betydning for alle typer vurderinger som gjøres i feltet. Kvalitet – det som anses som godt eller best – blir dermed det kriterium som oftest legges til grunn når feltets ressurser skal fordeles – som for eksempel utdelinger av stipender, produksjonsstøtte, prosjektmidler, utstillingsplass osv. (Bjørkås 2005: 5).

Det er ikke uproblematisk å forholde seg til kvalitet som et kriterium. Filmkonsulentens vurderinger er ikke utelukkende begrenset til en vurdering av kunstnerisk kvalitet. Politiske retningslinjer kan være en påvirkende faktor. En annen problematikk ved å forholde seg til et kvalitetsbegrep beskrives av Nikolaj Frobenius (*Rushprint*, 09.02.2011): «Et gammeldags hierarkisk kvalitetsprinsipp finnes ikke lenger i en kultur hvor forskjellene mellom kulturelle

uttrykk i stor grad er oppløst og sidestilt». I kjølvannet av *Pax*-debatten fikk konsulentrollen og vurderingsproblematikken en ny «frisk vind». Det handlet om konsulentrollen og hvordan de må forholde seg til de politiske mål i sin utvelgelse av filmer. I denne debatten var det filmen *Pax* (2011) som ble slaktet av kritikerne, og i tillegg hadde publikumsoppslutningen vært svært dårlig. Frobenius, som hadde kunstnerisk vurdert denne filmen, gikk ut i media og hevdet at han *ikke* hadde støttet denne filmen om det ikke hadde vært for at regissøren var kvinne. Han hevdet dermed at han ble styrt av filmpolitikkens krav, i denne sammenheng om kvinnekvoteringer¹³ i filmbransjen. Hans «gode smak» var det derimot ingenting i veien med. Det var politiske føringer som hadde «tatt til orde for» at denne filmen fikk støtte. Dette viser et tydelig dilemma som konsulenten står overfor i sine vurderinger, og et godt eksempel på at den kunstneriske vurderingen ble ført i skyggen av politiske mål. Debatten rundt Frobenius' uttalelser vitner også om den makt spillefilmkonsulenten har i sin kunstneriske vurdering, og de offentlige manglende innsyn i hvilke kvalitetskriterier de forholder seg til i vurderingen av filmstøtte. Filmkonsulentrollen vil i stor grad innebære å utøve kunstnerisk skjønn. Skal man unngå at personlig smak skal ha avgjørende betydning, er det viktig at utvelgelsesprosessen kvalitetssikres gjennom å synliggjøre de kvalitetskriterier som ligger til grunn for den kunstneriske vurdering av statlig støtte til film. Hva norsk film skal oppnå, og hva den skal brukes til (jamfør Gripsrud) er avgjørende for hvilke verdier som vektlegges i filmpolitiske føringer, altså kan det tilsynelatende være ulike verdier som legges til grunn for filmkonsulentene på NFI til en hver tid.

Ulike filmgenre har gjerne ulike målgrupper, og en action-film har for eksempel andre genrekriterier enn en drama-film. De ni premiefilmene på kino i 2010, som ble konsulentvurdert *før* den tid, fra 2008-2009, er ikke av samme genre, og det varierer fra fiksjon-dokumentar i *Nokas* til romantisk komedie i *Sykt lykkelig*. Dette gjør det viktig at filmkonsulentene tar hvert prosjekt i seg selv til vurdering og i forhold til de kvaliteter og potensial verket innehar. Når jeg tar Gripsruds tidligere nevnte modell til nærmere ettersyn, er poenget hans at hver genre rommer forskjellig muligheter for at dens enkelte tekster når opp på det kulturelt betydningsfulle nivå. Modellen kan også forstås som den statistiske *sannsynlighet* for at en gitt tekst i en gitt genre lever opp til kriteriet om kulturell

¹³ Det er i følge Filmløftet et mål om at 40% av nøkkelrollene i en filmproduksjon skal være kvinner innen 2014 (St. meld. nr. 22. (2006-2007)).

betydningsfullhet. I modellen ¹⁴ fleksibilitet ligger den antagelse om at tekstene i genrekategoriseringen skal kunne følge visse kvalitetskriterium som Gripsrud gir med eksemplene «interessant», «skjønt» og «sublimt» (Gripsrud 1990). Det kan hevdes at den kulturelle elite i dag er mer opptatt av mange sjangere, og å kunne se det kvalitativt gode innen flere sjangere. Populærkulturen er mer akseptert, og det bør finnes eksperter på populærkulturelle filmer på samme måte som høykulturelle filmer. Men samtidig trengs den kunstneriske ambisiøse filmen i vår kultur. Filmkonsulentordningen kan medvirke til å støtte opp under den type film, og stå i større kontrast til markedsvurderingen av filmer som trådte i kraft med den nye filmpolitikken.

Det påstås at de kunstneriske talentene forsvinner i byråkratiet, og at det må tas en viss risikovillighet for å få de unike stemmene frem (Lismoen: 2005). I kjølvannet av nedleggelsen av Norsk Film AS i 2001 oppsto det en debatt der begrepet kvalitet ofte ble benyttet. Ifølge *Rushprint* redaktør Kjetil Lismoen (2005) var mange engstelige for en forringelse av kvaliteten på filmene som følge av digitale opptaksformater og rasjonalisering. Omleggingen av filmpolitikken blir derfor et viktig vendepunkt både når det gjelder å tenke nytt og med tanke på at nye generasjoner skal slippe til. En ny type filmer kommer gjennom nåløyet, filmer som ville vært politisk umulig å få realisert under foregående støttesystemer. En film som for eksempel *Svidd Neger* ville nok trolig aldri passert kvalitetskontrollen tidligere, ifølge *Rushprint*-redaktør Kjetil Lismoen (2005). Han mener denne filmen representerer motsatsen til de gamle verdiene; filmen er estetisk stygg, politisk ukorrekt og så uforutsigbar at den vanskelig lar seg klassifisere (Lismoen 2005: 2).

4.2. Institusjonens regler og normer som styrende

Kvalitet eksisterer og kan oppleves i kraft av sin motsats - mangel på kvalitet (Jensen 1991: 19). Det kan tilsynelatende virke enklere å beskrive og peke på mangelen eller fraværet av kvalitet enn på hva som er kvalitet. Det er sådan enklere å kritisere den norske filmen for mangel på kvalitet enn å umiddelbart sette likhetstegn mellom norsk film og god kvalitet. Hva som oppfattes som kvalitet og ikke kan være en personlig erfaring i forhold til hvilken smak en innehar, hva man liker og ikke liker, som igjen kan være påvirket av de sosiale rammene man er oppvokst i. Men det kan også være forbundet med institusjonens makt og dets normer som «forteller» hva som innehar kunstnerisk verdi. Bjørkås bruker betegnelsen «redskap» når

¹⁴ Modernistiske tekster øverst, melodrama, krim/detektiv, western, såpeopera og reklame (Gripsrud 1990).

han beskriver hvordan kvalitet får betydning i kunstfeltet:

Kvalitet er et redskap, et potensial som får betydning og konsekvenser først ved at det brukes av bestemte sosiale aktører i kunstfeltet. Kvalitetsvurderinger foretas av aktører og har konsekvenser for aktører, og der er derfor innrullert i sosiale spill knyttet til interesser, posisjoner og makt. Det å forvalte kunstnerisk kvalitet, er å redusere mangfold på en legitim måte, altså ved sortering av estetiske verdier på en måte og fra en posisjon som gir reduksjonen av mangfold, mening og oppslutning (Bjørkås 2005: 9).

Reduksjon av mangfold vil i denne sammenheng tilsi de normer som anvendes internt i Norsk Filminstitutt, der filmkonsulentene gjør sine vurderinger over de filmprosjekter som søker statlig tilskudd etter en kunstnerisk vurdering. Den statlige institusjonen Norsk filminstitutt kan gi forhåndstilskudd etter kunstnerisk vurdering til produksjon av kinofilm gjennom konsulentvurderingen. Med kinofilm forstås «en audiovisuell produksjon med en visnings-tid på minimum 60 minutter og som er produsert for visning på kino». Videre kan Norsk filminstitutt i særskilte tilfeller beslutte at filmer med kortere lengde faller inn under definisjon av kinofilm (www.nfi.no). Spillefilmkonsulentene er ansatt på NFI, men tilsettes også av KUD, og må forholde seg til gjeldene mål for filmområdet i henhold til de filmpolitiske vedtekter gjennom årlige tildelingsbrev fra KUD¹⁵. I vedtektene¹⁶ til NFI står det beskrevet:

NFI er Statens forvaltningsorgan på filmområdet, underlagt Kultur- og kirkedepartementet. (...) Norsk filminstitutt skal, innenfor de målsettinger og ressurser som til enhver tid er fastsatt av KKD, arbeide for å oppnå målene for den statlige filmpolitikken. Filminstituttet skal være et rådgivende organ for KKD på filmområdet og forvalter de statlige virkemidlene på områdene utvikling, produksjon, lansering og filmkultur (www.nfi.no).

Institusjonens regler på NFI peker tilbake til at de «skal arbeide for å oppnå målene for den statlige filmpolitikken», og de selv kan påvirke som rådgivende organ for KUD. Det er med andre ord filmpolitikken målsettinger som skal gjelde på overordnet nivå innad i Norsk Filminstitutt. Jeg vil dermed undersøke videre hva den særskilte tilskuddsordningen for filmkonsulentstøtte viser til, og styres etter hvilke normer og regler. Det er viktig med en form for gjennomsiktighet i et bevilgningsorgan som fordeler penger, «våre penger» til filmprosjekter. De årlige statlige midlene til konsulentvurdert langfilm skal fordeles på filmer, som utfra støtteordningens intensjon, tilsier en *kunstnerisk vurdering* av filmkonsulentene. På bakgrunn av hvilke kriterier og vurderinger tas beslutningene som kvalifiserer til statlig

¹⁵ KUD og KKD brukes om en annen, da det i noen dokumenter (fra 2002 til 1. januar 2010) beskriver Kultur- og kirkedepartementet (KKD), men fra 1. januar 2010 het departementet Kulturdepartementet (KUD). (1991 - 1. januar 2001: Kulturdepartementet, og 1990 Kirke- og kulturdepartementet).

¹⁶ Det vil si regler for hvordan en organisasjon skal drives.

filmstøtte etter *kunstnerisk vurdering*?

4.3. *Kunsten at være Filmkonsulent* – konsulentsystemets grunnprinsipper

I rapporten om kompetanseutvikling for filmkonsulenter i Norden *Kunsten at være Filmkonsulent* (Wiedemann 2009) beskrives filmkonsulentsystemet som enkelt, ubyråkratisk, transparent og at det har en klar ansvars plassering. Det gir en differensiert og dyptgående saksbehandling og et optimalt grunnlag for en helhetlig vurdering av filmprosjektene. For bevilgningsmyndighetene sikrer dette en faglig velfundert beslutningsprosess, og for filmskaperne er konsulentsystemet den beste garanti for en søknadsprosess som ivaretar filmprosessens kunstneriske egenart. Konsulentordningen ble lansert i 1972 i Danmark, og er siden adoptert av alle de nordiske land fordi det hevdes å fungere bedre enn alternativene. Systemet er unikt og finnes kun i nordiske land. Konsulentsystemet er konstruert med det formål å skulle hjelpe filminstituttene i å vurdere hvilke filmprosjekter som skal motta økonomiske midler til utvikling og produksjon av film (Wiedemann 2009: 5).

Det første grunnprinsipp i rapporten omhandler at grunntanken bak en *individuell beslutningstaking* er at avgjørelsen om filmstøtte skal funderes i en personlig, faglig kompetent kvalitetsvurdering og skal ikke preges av konsensusbeslutninger, som tenderer å søke mot det sikre, og dermed risikerer å avslå de mest modige og visjonære prosjektene. Det nevnes det faktum at et filmprosjekts kvaliteter kan være vanskelig å vurdere («lese av») på et tidspunkt der filmen enda kun er i startfasen/utviklingsfasen/svøp, og der det skal tas stilling til økonomisk støtte. Men en filmkonsulent har større muligheter til å gå grundigere inn i et prosjekt ved å være i løpende dialog med de ansvarlige, enn et råd eller en komite har muligheten til (Wiedemann 2009). *Suverenitetsprinsippet* handler om at filmkonsulenten står til ansvar for sine prioriteringer og skal motivere og forsvare disse. Dette gir bevilgningssystemet en enkelhet og en gjennomsiktighet som kan virke konstruktivt tilbake på søkerne. Grunnleggende for ordningen er at det kun er filmkonsulenten som kan innstille til støtte, men filminstituttets ledelse har retten til å stoppe et prosjekt, men det er ytterst sjelden at dette skjer, ifølge Wiedemann. Systemet er sådan basert på et *kvalitetsprinsipp*, som bygger på den forutsetning om at man ønsker å støtte de beste prosjekter ut fra et innholdsmessig og kunstnerisk kvalitetsbetraktning. Wiedemann presiserer: «Ræsonnementet er det enkle, at fordi kvalitet ikke kan måles, kan der heller ikke fremskaffes et objektivt bedømmelsesgrunnlag» (Wiedemann 2009: 5). Det vil være snakk om en subjektiv vurdering,

som vel å merke er fundert i en faglig kompetent analyse og fordrer å heve seg over de private preferanser og den personlige smak. I prinsippet om *maktfordeling* er det hensiktsmessig med to filmkonsulenter for at systemet ikke skal gi en for stor maktkonsentrasjon. Dette skal sikre muligheten til at et filmprosjekt som får avslag hos den ene konsulenten, skal få en ny mulighet hos den andre. (I visse tilfeller blir imidlertid konsulentens makt avgrenset av å ikke råde over støttebeløpet, at avgjørelsen skal ha en teknisk/økonomisk produsentvurdering, eller at konsulenten kun har innstillingsrett, der ledelsen tar den endelige beslutningen). Det siste prinsipp er at det finnes *grenser for suvereniteten*, og selv om konsulentens prioriteringer baserer seg på en suveren, personlig vurdering av det enkeltes prosjekts kvaliteter, vil det alltid være en rekke politiske eller praktisk styrende forhold, som direkte eller indirekte påvirker den endelige avgjørelsen (Wiedemann 2009: 5).

Som beskrevet i rapporten vektlegger disse grunnprinsippene i all hovedsak at konsulenten skal legge sine vurderinger og begrunnelser i en personlig, faglig kompetent kvalitetsvurdering, men skal likevel heve seg over den personlige smak. Altså skal prosjekter som konsulenten ikke personlig liker i noen særlig grad, kunne motta støtte, så fremt den innehar visse kvaliteter innholdsmessig og fra en kunstnerisk betraktning. Men politiske styringer kan påvirke avgjørelsen utover den kunstneriske vurderingen. Ordningen gir muligheter for oppfølging av prosjektene, noe som i seg selv kan ses på som en kvalitetssikring. At man skulle forsvare å stå til ansvar for sine avgjørelser gjør ordningen til en viss grad gjennomiktig, men om det er noen kriterier vurderingene skal begrunnes i, er fortsatt et åpent spørsmål. Det hevdes at det ikke er mulig å finne objektive kriterier for å bedømme film, fordi kvalitet ikke kan måles, men visse retningslinjer kan fungere som veiledende og som filmkonsulentene har mulighet til å forholde seg til. Hva er så styrende for de norske spillefilmkonsulentene ved NFI?

4.4. Norsk Filminstituttets praksis: en kvalitetssikring(?)

Norsk Filminstitutt har i dag to *langfilmkonsulenter*¹⁷ på åremål (fire år) med ansvar for å vurdere prosjekter og manuskripter. Det var tidligere tre spillefilmkonsulenter som fra kulturpolitisk hold ble vedtatt på grunn av de tidligere tre institusjonene Norsk Film AS, Norsk Filminstitutt og AV-produksjonsfond som alle behandlet søknader og ga tilskudd etter

¹⁷ Det må presiseres at det kun er langfilm- eller spillefilmkonsulentene som her beskrives. Det er totalt 7 konsulenter, og fem produksjonsrådgivere på alle tilskuddsordningene ved NFI.

kunstnerisk vurdering. Årsaken til at det var kun to konsulenter fra januar 2010, var at innføringen av tilskudd til pakkefinansiert produksjon i praksis erstattet en konsulent (Køhn i e-post, 21.10.2010). I tillegg er det to produksjonsrådgiver (tidligere kalt koordinører) som går gjennom alle prosjektene i forhold til økonomi, kontrakter og produksjonsplaner. Det behandles et par hundre søknader om tilskudd til spillefilm på kino årlig. Det er presisert at Alle prosjekter som søker om tilskudd har høye ambisjoner om å nå en kunstnerisk kvalitet som kommuniserer med et publikum. Konsulentens oppgave er å vurdere om prosjektet har potensial til å nå denne ambisjonen. Dette skal være en helhetsvurdering, ikke bare av manus, men også regissørens egen beskrivelse av konseptuelt grep, kombinert med utviklingen i prosjektet, produsentens kompetanse, regissørens tidligere erfaringer, størrelsen på budsjettet, produksjonsselskapets evne til finansiering, gjennomføring og salg, skuespillere, team og lignende (www.nfi.no). Manusevalueringen er bare første steg i filmkonsulentens vurderinger, og dersom manuset vurderes som lovende, kvalitetssikres det ytterligere gjennom intervjuer med manusforfatter, regissør og produsent ifølge Bakøy og Puijk (Bakøy og Puijk 2012: 33). Det presiseres at det selvfølgelig er essensielt at de involverte har samme visjon for filmen, men det hevdes at alle konsulenter har opplevd at prosjekter med tilsynelatende samme forutsetninger oppnår vidt forskjellige resultater. Det kan dreie seg om mangelfull kommunikasjon et sted, en rolle som ikke passer, replikker som ikke fungerer, manglende bilder og lignende (www.nfi.no). I eksempelet om *Pax* ble det i debatten hevdet av Frobenius at manuskriptet som han hadde til gjennomlesning ikke sto i samsvar med den ferdige filmen (Frobenius, *Aftenposten*, 28.03.2011)

Ifølge avdelingsdirektør Ivar Køhn er det internt i NFI et konstant fokus på utfordringen som ligger i å kvalitetssikre de prosjektene som får tilskudd, og samtidig gi ansvar og tillit til de som lager filmen (Køhn, www.nfi.no, 05. 04. 2011). Kvalitetssikringen har man først og fremst gjennom konsulentene, som må antas å ha god kompetanse og erfaring til å se det kvalitative, men også produsenter og distributør skal være en kvalitetssikring for filmprosjektene før filmen er ferdigstilt. I tillegg kan statens krav til søknader til filmstøtte fungere som en viss kvalitetssikring for eksempel gjennom «kulturtesten», som skal ses nærmere på i den følgende tilnærmingen til konsulentens rolle.

4.5. En filmkonsulents retningslinjer

Ifølge stillingsinstruksen for filmkonsulentene ved Norsk Filminstitutt er filmkonsulentene ansatt i utviklings- og produksjonsavdelingen, en avdeling som har ansvar for norsk audiovisuell produksjon gjennom forvaltning av tilskudd til utvikling og produksjon av audiovisuelle verk. Filmkonsulenten er sentral i denne forvaltningen, og skal gjennom sitt arbeide vurdere hvilke prosjekter som skal innstilles til tilskudd.

Filmkonsulenten skal forholde seg til de til enhver tid gjeldende mål for filminstituttet, nedfelt i Kultur- og kirkedepartementets *tildelingsbrev*. Videre skal filminstituttets konsulenter forholde seg til *instituttets mål og strategier* (www.nfi.no).

Det beskrives at filminstituttets styre kan vurdere, og eventuelt iverksette føringer for filmkonsulentene ut fra vurderinger av filminstituttets ansvar for en helhetlig filmpolitikk. Det henvises til en *veiledning* for filmkonsulenter uten at dette blir utdypet i stillingsbeskrivelsen. I følge stillingsinstruksen har filmkonsulenten ansvar for aktivt å bidra til å forløse og styrke det kreative potensialet som ligger i det norske film- og fjernsynsmiljøet gjennom prosjekter som kan styrke norske films og dramaseriers betydning nasjonalt og internasjonalt. De har også ansvar for å *bidra til å virkeliggjøre målene for norsk audiovisuell produksjon* (www.nfi.no).

Ut fra hva jeg kan lese i stillingsinstruksen, ligger det ingen konkrete indikasjoner og føringer for hva filmkonsulentens vurderinger skal tas hensyn til i forhold til estetiske kriterier i utvelgelsen av filmene. Jeg vil derfor se nærmere på de forskrifter det henvises til i stillingsinstruksen, for å finne mer spesifikke «objektive kriterier» som filmkonsulentens vurderinger skal forholde seg til og begrunnes i.

4.5.1. Målene for norsk audiovisuell produksjon

Filmkonsulentene skal bidra til å oppnå målene for norsk audiovisuell produksjon som er beskrevet i «Forskrift om tilskudd til *audiovisuelle produksjoner*». I henhold til forskrift av 7. september 2009 nr. 1168 om tilskudd til audiovisuelle produksjoner § 1-2 er de overordnede formål med tilskuddsordningene å fremme audiovisuelle produksjoner som kulturuttrykk og bidra til å oppfylle gjeldende politiske mål på det audiovisuelle området. Tilskuddene skal

bidra til kontinuerlig og kostnadseffektiv produksjon av et mangfold av audiovisuelle produksjoner som baseres på norsk eller samisk språk, kultur og samfunnsforhold, og som er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og til sist, som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt.

Den såkalte kulturtesten som beskrives under generelle vilkår for tilskudd, § 1-6 c, krever at søknaden må gjelde et kulturprodukt. En audiovisuell produksjon er ifølge forskrift 2009 nr. 1168, et kulturprodukt når den oppfyller minst tre av følgende kriterier:

Manuskript eller litterært forelegg er originalskrevet på norsk eller samisk. Hovedtemaet er knyttet til norsk historie, kultur eller samfunnsforhold. Handlingen utspiller seg i Norge, et annet EØS-land eller Sveits. Verket skal ha et vesentlig bidrag fra opphavsmenn eller utøvende kunstnere bosatt i Norge, et annet EØS-land eller Sveits (FOR 2009- 09-07 nr. 1168: 4).

Norsk filmklubbforbund skriver i et høringssvar til NFI at de er bekymret for at «kulturtesten» vil utelukke viktige kunstneriske filmer. De hevder at: «Dersom en manifestert filmkunstner ønsker å fortelle en historie som er av vesentlig betydning for ham burde det være grunnlag nok for at filmen er støtteverdig». Det påstås videre at «kulturtesten» vil kunne bidra til en ytterligere eurosentrisme i filmene, noe som verken bransjen eller publikum er tjent med (NFFs høringssvar til NFI, 04.12.2009). Filmkonsulenten har dermed et ansvar for å opprettholde støtte til filmprosjekter, som ikke kun innehar kunstnerisk høy kvalitet og som når et visst antall publikum, men de skal også vurdere den grad filmene reflekterer norsk kultur og språk ved å forholde seg til de kriterier «kulturtesten» viser til. Om disse kriterier fra politisk hold er ment som en kvalitetssikring av statlig støtte til norsk film, vil jeg hevde at dette vil kunne ta fokuset fra den kunstneriske vurderingen. Køhn mener at det er stort behov for en ny støtteordning for lange filmer fordi det har blitt veldig høye krav i de andre støtteordningene ved NFI. Køhn sier; «Vi trenger en ordning hvor vi kan få frem nye stemmer, uten at den økonomiske risikoen for produsenten blir urimelig høy» (Fagerholdt *Rushprint* 12.03.2011). Dette viser at kravene på de vanligste støtteordningene har blitt så omfattende at det må vurderes å sette i gang en støtteordning som er basert på lave budsjetter og mindre krav. Et eksempel på dette er støtteordningen «Nye veier til kort film» og som ordningens navn tilsier, gjelder det kun støtte til kortfilm.

Under § 2-1 «Forhåndstilskudd til utvikling og produksjon av kinofilm etter kunstnerisk vurdering» er det videre spesifisert at formålet med tilskuddsordningen er å stimulere til

produksjon av kinofilm av høy kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet. Dette er presisert nærmere i «Forskrift om tilskudd til utvikling og produksjon av kinofilm etter kunstnerisk vurdering» (FOR 2009-12-17 nr. 1761). Dette dokumentet viser til ulike regler om tilskudd etter kunstnerisk vurdering og jeg fant her ingen «kvalitetsparametere» som fører meg nærmere noen svar på om det finnes retningslinjer av estetisk karakter som gir konsulentene noen veiledende estetiske vurderingskriterier. Det er her kun beskrevet *regler* om tilskudd til kinofilm etter kunstnerisk vurdering, som skal sikre effektiv og forsvarlig saksbehandling av søknadene og god kvalitet på det ferdige produktet (FOR 2009-12-17 nr. 1761: 2). Dokumentet tar for seg krav til søknaden, utbetalinger, kostnader og rapportering om bruken av tilskudd og måloppnåelse.

4.5.2. Filminstituttets «mål og strategier»

Filminstituttets mål og strategier er ifølge stillingsbeskrivelsen noe filmkonsulentene skal forholde seg til. I e-post (Køhn 29.10.2011) fra NFI skriver avdelingsdirektør Ivar Køhn følgende: «De samlede strategier for hele NFI var ikke så organisert i 2009 utover det som står i tildelingsdelingsbrev og veiviseren...». Jeg fikk derfor innsyn i strategidokumentet for utviklings- og produksjonsavdelingen (UPA) for 2010 som ble skrevet i 2009. I henhold til strategidokumentet skal filmer som får tilskudd etter en kunstnerisk vurdering «– etter konsulentens vurdering– ha potensial til å nå en særlig kvalitet, utvikle et kunstnerisk talent, og/eller blir anerkjent for kunstnerisk dristighet og originalitet». Det presiseres at publikumspotensial ikke skal være av avgjørende betydning ved en kunstnerisk vurdering, men at dette likevel ikke betyr at prosjektets forhold til publikum er likegyldig, eller at man forventer at konsulentvurderte filmer har lavt besøk. Det kreves at produsenten skal ha et klart begrep om den enkeltes films målgruppe, og gjennomføre lansering, distribusjon og salg i forhold til dette. Filmer som får tilskudd etter en kunstnerisk vurdering med normalt budsjett bør ha et publikumsmål om minimum 30 000 besøk, men for enkelte filmer med spesielt høy kunstnerisk kvalitet og særlig begrenset markedspotensial vil det i noen tilfeller være riktig å godta lavere besøk. Andre målsettinger for kunstnerisk vurdert film kan være manifestering av spesielt talent, deltagelse på A-festivaler, internasjonal distribusjon og/eller internasjonale priser (UPAs strategidokument: 8). Med henvisning til målene for norsk audiovisuell produksjon under kunstnerisk vurdering § 2-1, der «ordningen skal bidra til å stimulere til produksjon av høy kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet», ligger det også i ordningen at

det er rom for å prioritere prosjekter som bidrar til utvikling av talentfulle regissører og manuskriptforfattere.

Den helhetlige kunstneriske vurderingen blir gjort av filmkonsulentene. En produksjonsrådgiver vurderer de produksjonsmessige og tekniske forutsetninger, som forholder seg til blant annet budsjett, finansiering, innspillingsplan. Konsulenten og produksjonsrådgiveren gjør sammen en vurdering av tilskuddsbeløp, og skriver en gjennomgang av prosjektet og en innstilling om tilskudd og tilskuddsbeløp. Konsulenten har ikke lov til å fastsette et tilskuddsbeløp uten at dette skjer i samråd med rådgiver. Innstillingen blir så vedtatt av NFIs direktør på såkalte vedtaksmøter en gang i måneden hvis tilskuddssummen totalt er over 800 000 kroner. Er tilskuddet under 800 000.- blir det vedtatt mer fortløpende av avdelingsdirektøren i UPA (e-post fra Køhn, 29.10.2011). Køhn skriver i samme e-post at styret ikke går inn i enkeltvedtak, men at de får beslutningene til orientering. Styret avgjør dermed ikke selve vedtakene. Det legges derimot stor vekt på at den enkeltes konsulent gjør sine vurderinger og anbefalinger på selvstendig grunnlag, og at konsulentens egen integritet skal vernes i denne prosessen. Dette betyr ikke at konsulenten ikke skal kunne undersøke prosjektets eventuelle historikk i NFI og ha interne presentasjoner av prosjektet i beslutningsmøter. Den endelige innstillinger vil gjøres i forhold til de overordnede målsettinger i forskriftene. For å bidra til målet ønsker NFI å gi prosjektet best mulig forutsetninger ved at filmen skal ha et fornuftig og realistisk budsjett i forhold til filmens kunstneriske og produksjonsmessige ambisjon. Filmene skal også ha god tid til forarbeid (vedtak ni måneder før opptaksstart) og tydelige definerte publikums mål og eventuell internasjonal distribusjon og/eller festivaldeltakelse (e-post fra Køhn, 29.10.2011).

4.5.3. Tildelingsbrevet fra Kulturdepartementet

De årlige tildelingsbrevene fra KUD beskriver målene for filmområdet som er nedfelt i Stortingsmelding nr. 22 (2006-2007) «Veiviseren». Ifølge Klevjar Aas kan KUD komme med supplerende mål og styringsinstrukser for eksempel knyttet til nye støtteordninger eller satsningsområder, eller de kan justere målene etter nye forhold og situasjoner (Klevjar Aas, e-post 14.10.2011). I tildelingsbrevet for 2009 med henvisning til budsjettproposisjonen for 2009 er målene for film- og medieområdet i 2009 i samsvar med de overordnede mål i Veiviseren. «Målet er et mangfold av film- og fjernsynsproduksjoner basert på norsk språk,

kultur og samfunnsforhold, som er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt». Slik departementet ser det er målene ovenfor (både hoved- og delmål) fastsatt for perioden frem til 2014 i samsvar med Kulturløftets mål, jamfør Stortingsmelding nr. 22 (2006- 2007).

4.5.4. Veiledning for filmkonsulentene

I e-post fra avdelingsdirektør Ivar Køhn fikk jeg svar på mitt spørsmålet om hva denne veiledningen inneholder og henviser til. Han skriver at veiledningen ikke er noe som ligger offentlig, men at det er en slags beskrivelse på jobben til konsulentene, og hva slags oppgaver de har i praksis. Den ble skrevet for Filmfondet rundt 2005, hvor det (nok) i følge Køhn var mer behov for å konkretisere forståelsen for konsulentenes arbeid. Han hevder dette i dag er mer innarbeidet i daglige rutiner, og også noe som de diskuterer på en helt annen måte enn hva som var tilfelle for fem, seks år siden. Det er *ikke* et dokument som brukes som daglig verktøy, selv om det nok fortsatt beskriver ganske greit hva som faktisk er den jobben som blir gjort skriver Køhn (Køhn, e-post 21.10.2011).

I dokumentet *Kriterier for vurdering av søknader til Norsk Filmfond* beskrives mer konkret filmkonsulentens grunnlag for vurdering av søknader. Alle søknader skal godkjennes av en koordinator før det sendes til en konsulent, og bak søknaden skal det stå en norsk produsent med erfaring til å gjennomføre prosjektet på en profesjonell måte. Konsulenten skal først og fremst sørge for at Statens deltagelse i norsk filmproduksjon blir ivaretatt på en variert og kvalitetsbevisst måte. Filmfondets hovedoppgave er å gi tilskudd til norske filmer med norsk språk for et norsk publikum.

Konsulenten skal gi en uhildet vurdering av filmmanuskriptet og vurdere det på bakgrunn av de rammer som ligger nedfelt i manuskriptets univers. Vurderingene skal gjøres på bakgrunn av estetisk skjønn, dramaturgisk kompetanse, kunnskaper om struktur, komposisjon, dialogskrivning og karakterbygging. Det skal også gjøres vurderinger av prosjektets originalitet, sjangertilhørighet, publikumspotensial og filmfortellingens kommunikasjonsevne. Videre skal konsulenten vurdere søknaden i forhold til sin kompetanse og kunnskaper, og legge objektive vurderinger til grunn for sine uttalelser. Det blir i dokumentet gitt eksempler på objektive kriterier som kan være «At filmfortellingen forholder seg konsekvent til sin egen

logikk, eller at det er en grad av likhet mellom intensjon og uttrykk». Innenfor karakter- og intrigebygging, dialogveksling og dramaturgisk utvikling skal konsulentene benytte seg av allment aksepterte kriterier for sin vurdering.

«Ved prioriteringer av prosjekter som alle har et visst kvalitetsnivå skal konsulentene bruke sitt subjektive skjønn for å finne ut av hvilket prosjekt som har størst sjanse for å bli det beste». Det presiseres at dette ikke er eksakt vitenskap, men blir basert på konsulentenes erfaring og at konsulentens individuelle smak *ikke* skal være avgjørende for prioriteringen (*Kriterier for vurdering av søknader* i e-post fra Køhn 21.10.2011). Når det i veiledningens retningslinjer viser til kriterier som filmkonsulentene skal ta hensyn til, er det manuskriptet som ligger til grunn. Filmkonsulentene skal gjøre vurderinger av prosjektets originalitet, og viser slik hvordan det henvises til konkrete estetiske kriterier. Originalitetskravet står her i samsvar med de «objektive» kriteriene i Bordwell og Thompsons (2010) kategoriseringer i en vurdering av filmen som en kunstnerisk helhet. Fortellingens kommunikasjonsevne skal tas til vurdering og kan her vise til Bordwell og Thompsons, og Beardsleys (1981) vurderingskriterier om intensitet, noe som griper seeren. Det at filmfortellingen forholder seg konsekvent til sin egen logikk viser at en helhet, det at alle deler henger sammen og gir et helhetlig inntrykk. Dette står i henhold til Bordwell og Thompsons, og Beardsleys helhetskriterium. Intensjon og uttrykk skal tas til vurdering, og kan vise til at filmkonsulentene vurderer regissørens eller manusforfatterens intensjon.

4.6. Filmkonsulentens autonomi

Tanken bak innføringen av filmkonsulentordningen var delvis å overlate utøvelsen av kunstnerisk skjønn helt og holdent til medlemmer av bransjen for å holde en armlengdes avstand til det politiske nivået (Bakøy og Puijk 2012: 20). Med sin kunnskap og ekspertise innehar filmkonsulentene autonomi til å vurdere hvilke filmer som skal representere norsk film og filmkultur ut fra et relativt vagt kvalitetsbegrep. Men konsulentene kan, som underlag for sin vurdering også bruke andre lesere. Dette kan være andre NFI-ansatte, eller i noen tilfeller også eksterne. Imidlertid kan konsulentene aldri bruke den andre konsulenten eller en annen som muligens vil få prosjektet «på sitt bord» til behandling. Årsaken til dette er at de enkelte konsulenter skal gjøre en separat vurdering, og det er viktig at hvis man ber om en ny vurdering av prosjektet hos en annen konsulent, så skal denne i størst mulig grad være upåvirket av den andre konsulentens mening. Det er for øvrig sjelden at publikumspotensial i

seg selv er avgjørende for konsulentens innstilling, skriver avdelingsdirektør Ivar Køhn (e-post fra Køhn, 21.10.2011). En intervjuundersøkelse¹⁸ av tidligere filmkonsulenter bekrefter deres autonome posisjon, der de følte at de sto relativt fritt til å ta egne avgjørelser og opplevde stor tillit fra filmfondets direktør. De var alle klar over problematikken rundt avgjørelser preget av personlig smak, men de hevdet at de bevisst prøvde å motvirke dette (Bakøy og Puijk 2012: 23). Det kan se ut som filmkonsulentene innehar en relativt autonom posisjon til å avgjøre hvilke filmprosjekter som vurderes for å inneha tilstrekkelig kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet. Dette gir konsulenten stor grad av makt.

Makt har to sider hevder Bjørkås (2005): «den kan brukes skapende, og den kan brukes undertrykkende og destruktivt». Kvalitet er et redskap som er fornuftig for utviklingen av verdier i kunstlivet, men det er nødvendig at det samtidig bygges inn mekanismer som overvåker de aktører som bestemmer hva som er kvalitet. Av den grunn må prosesser rundt kvalitetsvurderingene og kvalitetsbasert ressursforvaltning gjøres gjennomskiktig nok til at det er mulig å kritisere maktutfoldelsen. Å kontrollere makt forutsetter aktive, fungerende offentligheter (Bjørkås 2005). Med debatten i kjølvannet av *Pax* ble konsulentrollens autonomi aktualisert. Politiske mål om å styrke kvinneandelen hadde overskygget den kunstneriske vurderingen. Filmkonsulenten skal ifølge stillingsinstruksen følge gjeldende politiske retningslinjer, noe som kan utfordre deres autonomi/selvstendighet til å vurdere kunstnerisk kvalitet. Med et utgangspunkt i en vurdering av kunstnerisk skjønn, og med vage kvalitetskriterier kan det tenkes at politiske føringer lett kan ta overhånd over estetiske kvalitetsvurderinger. Gjennom intervjuundersøkelsen (Bakøy og Puijks) av konsulenter, ble det hevdet at det var en tendens til å slakke på kvalitetskriteriene dersom det gjaldt en film med en kvinnelig regissør, men også når det gjaldt publikumstilstrømning og prosjekter rettet mot barn og unge. I filmkonsulentenes innstillinger til styret trekkes også regissørens, og av og til produsentenes dyktighet like ofte som de kom med estetiske begrunnelser, ifølge Bakøy og Puijks undersøkelse (2012: 24). I samme undersøkelse viser det seg at filmprosjektenes underholdningsfaktor også sto like sterkt som estetiske betraktninger i filmkonsulentens innstillinger til styret (Bakøy og Puijk 2012: 32).

Ifølge nåværende filmkonsulent Thomas Robsahm styres repertoaret mindre av konsulentene enn mange tror. Mange av filmene blir markedsvurdert, og i 2011 har kun 7-8 av 40 filmer

¹⁸ Refereer til intervjuundersøkelsen av Bakøy og Puijk (Bakøy og Puijk 2012).

blitt konsulentvurdert. Filmrepertoaret reflekterer i stor grad de søknadene som de mottar hevder Robsahm (*Rushprint*, 17.12.2010). Flere av de intervjuede konsulentene i Bakøy og Puijks undersøkelse pekte på at de var avhengig av hva de fikk tilsendt fra produsenter, regissører og manusforfattere, og at dette la en klar begrensning i forhold til hva de kunne make å få til (Bakøy og Puijk 2012: 25). Robsahm legger selv vekt på at hvert enkelt prosjekts potensial skal lykkes i forhold til sine egne ambisjoner der regissør, manus og produsent/produksjonsselskap vurderes som de viktigste elementene. Han påstår at han i utvelgelsen ikke har noen preferanser om sjanger eller innhold, og heller ikke hva som er såkalt viktig film eller ei (Robsahm, *Rushprint*, 17.12.2010). Tidligere konsulenter påpekte også betydningen av prosjektsøkernes gjennomføringsevne, men intervjuundersøkelsen til Bakøy og Puijk viste likevel at det var enighet om at basis i konsulentens arbeid var vurderingen av prosjektenes kunstneriske kvalitet (Bakøy og Puijk 2012: 25-26).

Tidligere filmkonsulent Frobenius svarte i et intervju i *Rushprint* at av de kriterier han la til grunn for å satse på et prosjekt, la han vekt på manuskript og prosjektutvikling, noe han selv hevdet han kunne mest om. Men regissør og produsent var også viktige komponenter i vurderingen, det samme var finansiering, evne til gjennomføring, prosjektets samlede potensial både som kommersielt og kunstnerisk arbeid ifølge Frobenius. På spørsmål om det var mulig å gjenkjenne en suksess, kunstnerisk og publikumsmessig på manusstadiet, svarte han klart ja, og mente at manuskriptet «er og blir en avgjørende del av filmens kropp» (Frobenius, *Rushprint* nr. 04, 2011: 43-44).

4.7. En konsulentrolle i krise?

Den mer markedsrettede filmpolitikken kan virke som en begrensende faktor når kunstnerisk kvalitet skal vurderes, og sett i lys av stillingsinstruksens henvisninger, kan det hevdes at politiske retningslinjer i høy grad må tas til etterretning, da selvfølgelig i tillegg til vurderingen av kunstnerisk kvalitet og estetiske betraktninger. Filmkonsulentens vurderinger av en films estetiske kvaliteter kan gå på bekostning av mål om en films publikumssuksess. Filmpolitiske mål setter forutsetninger om å opprettholde høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning jamfør «Veiviseren». I tillegg skal kulturelle målsetninger gjennom «kulturtesten», og mål om publikumssuksess tas i betraktning. Dette kan være et dilemma og føre til begrensninger i filmkonsulentenes kunstneriske vurdering. Frobenius svarte i et intervju i *Rushprint* (nr. 04, 2011) at han i stor grad hadde mistet troen på at staten skal spille

en så ledende rolle i utformingen av norsk film da han forlot stillingen som filmkonsulent på NFI. Han sier følgende om sin erfaring som filmkonsulent:

Konsulentrollen ble skapt i en tid der folk fremdeles virkelig trodde på et kvalitetshierarki innenfor kulturlivet. Hvis du ikke fullt overbevist om at det finnes en rett måte å vurdere og prioritere prosjekter på, mister konsulentrollen sin legitimitet. Etter hvert ble jeg mer og mer overbevisst om at rollen som smaksdommer var utdatert, og lite fruktbar (Frobenius, *Rushprint*, nr. 04, 2011).

Han mener derfor at konsulentrollen åpenbart er i en prinsipiell krise (Frobenius, *Rushprint*, nr. 04, 2011). At det i dag er et så stort mangfold av kvalitetskriterier gjør at det er helt umulig å opprettholde ideen om et kvalitetshierarki ifølge Frobenius. Han henviser da til det mangfold av sjangeruttrykk som han hevder gjør at det er håpløst å veie filmene kvalitativt opp mot hverandre. «(...) ideen om at en person konsistent skal kunne gjøre fornuftige valg på et så komplekst – for ikke å si kaotisk område – er ikke rasjonelt» ifølge Frobenius. Han mener at filmbyråkratiet burde bygges ned, og man i stedet burde fordele midlene til filmskapere og produsenter gjennom andre ordninger enn det han kaller «smaksdommernes subjektive og ofte svakt argumenterte avgjørelser» (Frobenius, *Rushprint* nr. 04, 2011: 44). «I Norge har konsulenten mye makt under tildeling, men svært liten innflytelse når det gjelder å kvalitetssikre prosjektene. Det er ulogisk» hevder Frobenius (*Rushprint* nr. 04, 2011: 44). At filmkonsulentene i stor grad jobber som selvstendige «kvalitetsdommere» kan virke som en realitet i den norske filmkonsulentordningen, og det blir da også hevdet at deres integritet som kvalifiserte subjektive bedømmere skal vernes om, og at deres erfaring og kompetanse skal være godt nok ivaretatt for å kunstnerisk vurdere søknader til støtte. Likevel er det ingen *klare* estetiske kriterier som det må tas stilling til når filmprosjekter får tilslag på søknaden, ei heller ved avslag.

4.8. Å begrunne kunstnerisk kvalitet gjennom estetiske kriterier

Når jeg ser på dansk Filminstitutt konsulentordning (www.dfi.dk) opererer de med klart definerte retningslinjer som i teorien filmkonsulentene skal opprettholde og benytte seg av i vurderingen av filmprosjekter. Det danske dokumentet beskriver kriterier for vurdering av spillefilm under konsulentrollen, og i henhold til Filmavtalen for 2007-2010 står det beskrevet:

For at sikre åbenhed og gennemsigtighet i konsulentordningen får Det Danske Filminstitut i samarbejde med filmkonsulenterne til opgave at formulere kriterier for støttetildeling. Det skal sikres, at alle tilsagn og afslag om støtte til konsulentfilm skal begrundes blandt andet i disse kriterier (www.dfi.dk).

Som det her kommer frem, skal konsulentene bruke kriterier i sine begrunnelser både når filmprosjektene får godkjent støtte og ved avslag av søknader. Anvendelsen av konsulentsystemet til støtte av film begrunnes med den erkjennelse av at man ikke kan lage regler for hva som er god film, og at det dermed ikke er mulig å utdele støtte etter den form for objektive kriterier som man møter i den øvrige offentlige forvaltning. Konsulentsystemet inneholder liksom et ønske om å unngå å avgjøre ved konsensus eller håndsopprekning hvilke filmer som skal støttes. Denne form for beslutninger har en tendens til å sortere bort det nyskapende og originale, til fordel for det velkjente og det som «virket sist». Dette er lite hensiktsmessig, da vi har «sett» den filmen før. Når den danske filmavtalen skriver om *kriterier for støttetildeling*, forstått som kvalitative kriterier, som ligger til grunn for utvikling og støtte av dansk film, sier det seg selv at det alltid vil være parametere som er i retrospektiv, og som tar utgangspunkt i film som allerede er laget. Av denne grunn skal de kvalitetsparametere som benyttes i konsulentordningen ses på som størrelser som er i konstant forandring, og som utvikler seg i takt med filmkunstens utvikling.

Vurderingen af en ansøgning vil altid være en subjektiv vurdering, men en vurdering, der er funderet i en fagligt kompetent analyse og formår at hæve sig over de private præferencer og den personlige smag» (www.dfi.dk).

I vurderingen av en søknad om støtte vil det som regel inngå en rekke kvalitetsparametere som skal medvirke til at konsulentordningen støtter de beste filmprosjektene. Dette er parametere som kan variere fra film til film. Det er kvalitetskrav om en originalitet¹⁹, det tematiske²⁰ skal speile filmens indre kjerne og hva den skal formidle, et bevisst valgt fortellergrep²¹ og en egen stemme, filmens uttrykk²² skal være sterkt til stede i manuskriptet,

¹⁹ «En original fortælling kan både være en film, der i sin helhed aldrig er set magen, eller det kan være en ny og original fortolkning af noget velkendt». Her ses originaliteten i helheten og i detaljene som noe overraskende og uforutsigbart, og forholder seg til publikums forventninger om å oppleve nye fortellinger.

²⁰ «En films tematik handler om filmens inderste kerne; det som filmen handler om, og som oftest kan uttrykkes som en værdiorienteret påstand: en præmis». Filmens tema er knyttet til filmens kjerne, til hva filmen skal formidle og undersøke, og som oftest underbygget på en nødvendighet og begeistring.

²¹ «Det forudsætter, at filmen har et bevidst valgt fortællegreb og en egen stemme». Filmens fortellergrep er de valg som tas for å fortelle historien der vinkling, tone, narrativ struktur og hvor handlingen finner sted. En historie kan fortelles på mange måter, og derfor er regissørens/instruktørens fortellergrep viktig.

²² «Det er vigtigt konstant at forholde sig til, at det endelige værk netop er film og ikke skrevne ord». Det skrevne ord skal være billeddannende, og gjennom utviklingsprosessen skal filmens estetikk fremtre sterkt. Å tenke på det visuelle og lyden på nye måter beskrives som en vesentlig positiv faktor.

filmens karakterer²³ er vesentlig for kvaliteten og filmens univers²⁴ skal vurderes (www.dfi.dk).

Det opereres her med mer konkrete objektive kriterier som skal kunne benyttes som begrunnelser ved både avslag og tilslag av søknader. Disse omfavner både innholdsmessige kvaliteter og formkvaliteter, der regissørens integritet blir fremhevet gjennom et bevisst fortellergrep og en egen stemme. At et slikt dokument synliggjøres offentlig bidrar ikke kun til å gjøre søknadsprosessen mer gjennomiktig, men også for å opprettholde en avstand fra den personlige smak i vurderingene. Et eksempel er en nylig debatt i media. Filmskaperne Mariken Halle og Clara Bodén fikk avslag på søknaden om tilskudd til et filmprosjekt, begrunnet i at de ikke hadde en etablert norsk produsent i ryggen (*Rushprint*, 08.12.2011). Regissøren etterlyste i etterkant en kunstnerisk begrunnelse for avslaget, og at det hadde vært lettere akseptere om det lå en kunstnerisk begrunnelse bak. I dansk filminstituttets praksis skal nettopp disse overnevnte kriterier både brukes som begrunnelse for tilslag så vel som avslag. Dette sier noe om viktigheten av det danske filminstituttets synliggjøring av kriteriene og deres praksis av at alle avslag og tilslag skal begrunnes i de seks «kvalitetskriteriene».

Norsk Filminstitutt har ingen slike offentliggjorte dokumenter som tyder på det samme prinsippet. Ifølge avdelingsdirektør i NFI Ivar Køhn (i e-post fra Klevjar Aas, 14.09.2011) har ikke filmkonsulentene noen formaliserte kvalitetsparametere som de obligatorisk forholder seg til, men han sier at de naturligvis er kjent med de danske punktene. Og i praksis ligger de samme kriteriene til grunn når de norske konsulentene gjør sine vurderinger. Ifølge Køhn er kriteriene for vurdering av spillefilm i Danmark omtrent de samme som i Norge. Han oppfatter dansk filminstituttets estetiske kriterier primært rettet mot søkere, ikke som et verktøy for konsulentene i deres vurdering. De problemstillinger som det blir redegjort for i dette dokumentet er en del av de daglige vurderinger som gjøres, og også en del av de diskusjoner som føres på NFI, ifølge Køhn. Men selv om det ikke finnes et dokument som tilsvarende dette direkte, presiserer han at det har vært kurs for konsulentene med tidligere danske konsulenter, så han hevder at arbeidsmetoden er ganske lik. Det finnes også møter på

²³ «En film har karakterer, der kan trække os ind i filmen og fastholde os der». Karakterene vil ofte være menneskelig gjenkjennelige, men skal kunne romme særegne og uventede menneskelige trekk, både sympatiske og usympatiske trekk. Karakterenes utvikling, dialog og refleksjon kan ofte være vendepunktet for historien.

²⁴ «Filmens univers er fortællingens rum i bred forstand. Historiens univers kan udbygge og understrege filmens tema og skærpe og tydeliggøre fortællingen». Dette handler om gjenkjennelighet og uforutsigbarhet som kan spille både med og mot publikums forventninger.

nordisk nivå mellom konsulentene som diskuterer arbeidsrollen og ulike utfordringer i denne, i tillegg til at det er regelmessige interne evalueringer av vedtak som er gjort. Det finnes nok noen individuelle forskjeller, der han tror den norske ordningen etterhvert er blitt litt mindre personavhengig enn for eksempel svenskene og danskenes. Spesielt det svenske konsulentsystemet er nok mer preget av personlig smak enn det norske, men stort sett er det ganske likartet, ifølge Køhn. I den kunstneriske vurderingen forsøker man å vurdere den indre kvalitet (originalitet, fortellerstemme, visualitet, historie etc.) og den ytre kvalitet (budsjett, erfaring, produsent, distribusjon), samt å finne prosjekter som har en samlet god kvalitet og potensial til å nå prosjektets egen kvalitative og kvantitative målsetting (Køhn i e-post, 21.10.2011).

4.9. Hva kan konsulentrollen bety for norsk films kunstneriske kvalitet?

Det kan hevdes at estetiske verdier og kunstnerisk kvalitet i filmen ses på som størrelser som ikke lar seg definere i sin helhet, men det er til en viss grad beskrevet spørsmål og føringer som kan være veiledende for filmkonsulenten i den norske modellen. Det skal også gjøres vurderinger av prosjektets originalitet, som står i likhet med Bordwells originalitetskriterium i en vurdering av filmens kunstneriske helhet. Filmfortellingens kommunikasjonsevne skal også tas i betraktning i en vurdering. Dette kan samsvare med Bordwell og Beardsleys kriteriet om en intensitet; noe som kan gripe tak i seeren. Det presiseres imidlertid at publikumstall og sjangertilhørighet skal tas i betraktning. Søknaden skal vurderes i lys av konsulentens kompetanse og kunnskaper, og det skal legges «objektive» vurderinger til grunn for filmkonsulentens uttalelser. Eksempler på objektive kriterier som kan være «At filmfortellingen forholder seg konsekvent til sin egen logikk, noe som her står til Bordwells og Beardsleys kriterier om en helhet. I tillegg skal en grad av likhet mellom intensjon (regissørens intensjon) og uttrykk være tilstede. Regissørens intensjon er av vesentlig karakter i vurderingen. Innenfor karakter- og intrigebygging, dialogveksling og dramaturgisk utvikling skal konsulenten legge allment aksepterte kriterier til grunn for sin vurdering. Det kan virke som at kompetansen hos konsulentene står høyt i hev, da det overlates mye til konsulentens selvstendige vurderinger. Og jeg vil dermed anta at kompetanse og erfaring blir vektlagt i stor grad når nye konsulenter skal ansettes. Det kan likevel betraktes som vanskelig å skulle finne konsulenter som har erfaring og kompetanse på alle relevante felt på filmområdet. Mange av konsulentene i Bakøys og Puijks undersøkelse pekte på at de følte de hadde manglende kompetanse på enkelte områder, og at deres utdanningsbakgrunn var knyttet til andre

kunstfelt enn filmen. Men tendensen hos filmkonsulentene var at de hadde forfatter- og filmmanusbakgrunn, og at dette hadde sammenheng med at norsk film var svak på manussiden, ifølge Bakøy og Puijks undersøkelse (Bakøy og Puijks 2012: 21-22).

Mange av kvalitetskriteriene veiledningen tar utgangspunkt i samsvarer med Beardsley og Bordwell og Thompsons «kvalitetskriterier». Dette bidrar til å aktualisere min analyse av filmkritikker om filmene fra 2010 i lys av kriteriene originalitet, helhet, intensitet og kompleksitet. I hvilken grad denne veiledningen og kriteriene blir benyttet i praksis i den kunstneriske vurderingen kan være variabelt, men ifølge filmkonsulentenes innstillinger (som Bakøy og Puijk viser til) er blant annet originalitet blitt trukket frem flest ganger som et kvalitetskriterium. Kriteriet om kompleksitet er derimot ikke nevnt i noen av de 30 innstillingene, ifølge Bakøy og Puijks undersøkelse. Generelt er tendensen at form blir vektlagt i noe større grad enn innhold, men innstillingene viste likevel ikke at tematikk ikke er ubetydelig i den kunstneriske vurderingen av filmprosjekter, ifølge Bakøy og Puijk. Men det stilles, så vist meg bekjent gjennom gjennomgangen av filmkonsulentrollen, ingen formelle krav til at filmkonsulenten skal begrunne tilslag og avslag ut fra veiledningens kriterier slik det blir praktisert i den danske konsulentordningen.

Den nye filmpolitikken har gitt produsentene mer makt, og ved at produsentens rolle i produksjonen har blitt styrket gis regissøren mindre makt i egen produksjon. Filmregissører som søker støtte gjennom konsulenten må ha en profesjonell produsent i ryggen for å kvalifisere til statlig støtte. Produsentens makt viser seg også når det gjelder kontakten med NFIs konsulenter der produsenten er primærkontakten med filmkonsulenten.

Med den nye filmpolitikken har tendensen vært at publikumbesøk har fungert som nærmest eneste suksessindikator. Bakøy og Puijks undersøkelse viser at publikumsappell ikke konkret uttrykkes som et kvalitetskriterium blant mange av filmkonsulentene (Bakøy og Puijks 2012: 31). Den filmpolitiske satsningen på kostnadseffektive kvalitetsfilmer med høy publikumsappell kan hevdes å være et dilemma for filmkonsulenten. Det å forholde seg til filmpolitiske målsetninger i tillegg til den rene kunstneriske vurderingen av filmprosjekter, kan medføre en nedprioritering av kunstnerisk kvalitet. Publikumsorienteringen kan derfor medføre at filmkonsulentens vurdering av et filmprosjekts kunstneriske kvalitet, ikke går upåvirket hen av filmens potensielle publikumsappell. Filmkonsulentordningen innebærer likevel at det skal tas *hensyn* til publikumsappell, selv om det presiseres at publikumsappell

ikke skal ha avgjørende betydning i den kunstneriske vurderingen. «Kulturtestens» kriterier gjør at konsulentene ikke bare forholder seg til en kunstnerisk vurdering og publikumsappell, men også i hvilken grad filmene kan representere norsk språk og kultur. Gjennomgangen av filmkonsulentens retningslinjer og egne uttalelser bærer tydelig preg av at filmkonsulentens autonomi utfordres av filmpolitiske retningslinjer, og da med andre krav enn vurderinger basert på vurderinger av kunstnerisk kvalitet.

4.10. Hva kan gjøres for å lage bedre film?

De mangfoldige millionene fra myndighetene som blir formidlet til norsk film har skapt mer debatt om økonomi og hvem som skal kunne motta støtte, enn om hvordan filmen skal utvikle seg som filmatisk kunstnerisk medium. Dette kan hevdes å være en medvirkende faktor til at den kunstneriske ambisiøse filmen ikke ser dagens lys i skyggen av mer kommersiell film. Som det i debatten om norsk film har blitt etterlyst, vil satsning på mer risikovillig kapital føre til at filmprosjekter med en større kunstnerisk intensjon kommer gjennom systemet selv om de ikke «passer inn» i målene om høye publikumstall og ikke appellerer til det store publikum. Kan en støtteordning for lavbudsjettfilmer, som allerede er innført for i støtte til kortfilm, føre til at regissører har mindre å «frykte» i møte med de krav som stilles til å motta tilskudd? «En fattig film passer bra i dag, fordi det er en adekvat protestmåte å lage film på!» hevder regissør Øistein Stene. Han synes at systemet i større grad burde klare å fange opp de små prosjektene, som Stene omtaler som risikoprojekter.

Takket være digitalisering, datateknologi og masseproduksjon av filmutstyr, kan snart alle ha tilgang til det som trengs. Mens filmproduksjon tidligere var avhengig av et svært produksjonsapparat, mye kostbart utstyr og kompliserte laboratorieprosesser til skyhøye priser, er det nå mer menneskene det kommer an på (...) min erfaring er at det gir frihet å ikke måtte stå til ansvar for noen. Produksjonsprosessen, filmspråket, konseptet - alt dette kan vi utforske kompromissløst, uten at noen kikker oss over skulderen og mener en hel masse (Stene, *Vagant*, 2010: 99).

Stene (2010) hevder at satsningen på lavbudsjettfilm kan, med mindre økonomisk risiko, bli en arena for nytenkning i norsk film. Filmskaperne vil kunne tjene på å kunne se litt bort fra målgruppe og antall besøkende. *Nye veier til korte filmer* er et forsøk på å skape grobunn for en slik prosess, der blant annet regissørens utvikling er i fokus. I Sverige har satsningen Rooki Film som først og fremst henvender seg til debutanter og skal være åpen for eksperimentering på lavbudsjett (Slåen, *Rushprint* nr.2. 2007: 37). Danskene har en lignende ordning kaller New Danish Screen som satser på kunstnerisk ambisiøs film. Audun Engelstad (Engelstad, *Vagant* 2010: 105) spør i en artikkel i *Vagant*; «Hvorfor må vi le i stedet for å bli nedstemt?

(...) Er man redd for å ikke selge nok billetter?». Han henviser her til danskene som har gjort det til sin merkevare å lage film som gjør vondt (Engelstad, *Vagant*, 2010: 105).

I artikkelen «Hva er en god film» skriver Johanne Kielland Servoll at problemet med å lage en bedre norsk filmdebatt handler om «at man ikke riktig vet hva man vil med debatten, det vil si, at man ikke riktig vet hva man vil med filmen» (Servoll, *Rushprint*, 11.04.2011). Filmkonsulentene skal etter støtteordningens formål fremme filmer som kan nå en høy kunstnerisk kvalitet og det er derfor et potensial for å satse på og tildele støtte til smal og kunstnerisk ambisiøs film. Så fremt ikke filmpolitikkenes mål om økonomisk hensyn og publikumbesøk oppleves som forpliktende i filmkonsulentenes vurderinger. Kanskje ligger det ingen problematikk i konsulentenes vurderinger og at de vurderer med et «kunstnerisk blikk» på de filmprosjekter som søker støtte, men at det er regissører og produsenter som ikke våger å satse ambisiøst i frykt for å ikke «nå igjennom»? Nikolaj Frobenius hevder at det lages såkalte «konsulentmanus» som blir tilrettelagt i forhold til konsulentens smak (Frobenius, *Rushprint* nr. 04. 2011). Dette for å sikre seg og ha større sannsynlighet for gjennomslag med filmprosjektene for å motta statlig tilskudd til film. Regissør og forfatter Øystein Stene har uttalt seg om overstående problematikk;

De filmene som burde lages, er de filmene som *må* lages. Uten å være tilpasset støtteordningens luner, produsentenes publikumskrav eller medias forventninger. Noe annet er ren og pur kommersialisme, og har ingenting med kunstuttrykk å gjøre (Stene, *Vagant* 2010: 99).

Dette skal vanskelig la seg gjøre i sin fullkommenhet når statlige penger skal deles ut, men å etterstrebe en mer uavhengighet til publikumsforventninger og tilrettelegge støtteordninger som mer autonome, uten at politiske føringer skal medvirke i så stor grad, kan kanskje komme den dristige og nyskapende filmen til gode. Da må en videre problematisering om estetiske kriterier i den kunstneriske vurderingen av film bli en viktig del av debatten om kvalitet i norsk film.

I det følgende kapittelet undersøkes ni konsulentvurderte filmer gjennom en analyse av filmkritikker. Her støtter jeg meg på «objektive» kriterier i *min* vurdering av filmkritikernes evaluering av filmene. Jeg vil gjennom analysen søke svar på *om* jeg kan, og i tilfelle i hvilken grad finne at estetiske kriterier ligger til grunn for filmkritikken som gjøres av norske konsulentvurderte filmer fra 2010. I kapittel 6 drøftes mine funn der jeg reiser spørsmål om, og i hvilken grad *bruk* av kriteriene kan si noe om kritikernes vurderinger av filmenes

kunstneriske kvalitet. De problematiske sidene ved bruk av kriteriene som analyseverktøy ses i kontekst av filmkritikkens rolle.

5. «I møte med filmkritikker»

5.1. Formens kvaliteter

Vår vurdering av de mange estetiske kvaliteter ved kunst avhenger av vårt kjennskap om artistisk kategorier, sjanger, form og artistiske intensjoner. Så lenge vi har den «riktige» type forståelsen av disse kriteriene ligger verdien av verk som kunst i sin ytring av velbehagende kontemplasjon av estetiske dyd uavhengig av dets formål (Gaut og Lopes 2001: 217).

Dette utdraget viser til estetisismen, som først og fremst legger vekt på estetiske kvaliteter i kunsten. Dermed blir innholdet i et verk underlagt den estetiske formidling. Dette gjør oss i stand til å kunne forklare, ved å skille mellom et verks fiktive, kognitive og estetiske aspekt, hvordan vi kan verdsette verk som kunst uten å stå inne for eller være uenig i innholdet det formidler (kunsten for kunstens skyld). Populærkulturen i et slikt syn vil ikke oppnå kunststatus, fordi formålet og hensikten med massekulturens industri hevdes å være likegyldig til forfremmelsen av estetisk verdi. Kunsten har her altså som sitt autonome mål å fremheve estetiske verdier der alle andre betraktninger er underordnet (Gaut og Lopes 2001: 218- 219).

Et fundamentalt argument mot et slikt syn er når et verks verdi evalueres i forhold til innholdet, uavhengig av estetisk dyd (Gaut og Lopes 2001: 219). Men et skarpt skille mellom ren estetisk verdi av et verk og opplevelsen i form av sin emosjonelle dybde eller kognitiv forståelse virker vanskelig å opprettholde, fordi et verk kan både ha en estetisk appell, være kreativt gjennomført og samtidig føre til innlevelse. Skaper et verk innlevelse og er kreativt i sin oppbygning, kan det likevel være god kunst, fordi ikke all kunst er seriøs og dyp i form av sitt innhold eller sin følelsesmessige resonans. Et verks dybde eller kompleksitet betraktes som verdifullt i bedømmelsen av kunst. I filmer betyr det for eksempel mye at den fantasifulle opplevelsen ikke bare gir en estetisk appell, men at den beriker eller gir oss en dypere forståelse av ulike karakterer og situasjoner som blir representert. Samsvarer derimot to verk i forhold til det artistiske og gir samme appell gjennom narrative estetiske grunnelementer vil det verket som innehar en mer kultivert genuin innsikt (kognitivt) betraktes som bedre kunst enn det som kun gir innlevelse. Dette leder til et skille mellom høykunst og massekultur. Selv om man er avhengig av det estetiske formål, er kunst blitt produsert for å tilfredsstille ulike formål, om det så er politisk, religiøst eller kommersielt. Eksempelvis kan man påstå at Eisensteins hensikt med sine filmer var propaganda, mens Hollywoods formål handlet mer om inntjening, men dette utelukker dem ikke fra å produsere god kunst (Gaut og Lopes 2001:

220). Dette viser til hvordan det i en vurdering av kunst vektlegges ulike verdier og formål, og om en filmskaper vil formidle andre verdier enn estetiske, vil man likevel kunne karakterisere filmen som «god kunst». At kunsten innehar kunstnerisk kvalitet innebærer imidlertid noe mer enn god film. Det er noe mer, som Løken innledningsvis beskriver; «som vanskelig lar seg beskrive». Det er en slags merverdi som vanskelig lar seg definere. Denne merverdien har jeg altså valgt å tillegge «objektive» kriterier som jeg kort skal gjengi før den videre analysen av filmkritikkene.

5.2. Kvalitetskriterier i evalueringen av filmens form

David Bordwell og Kristin Thompsons beskrivelse av filmens form viser til problematiske sider ved å skille form og innhold når det gjelder film. Filmens form karakteriseres som «...the overall system of relations that we can perceive among the elements in the whole film» (Bordwell og Thompson 2010: 57). Det at mange tenker på form som motsetningen til innhold mener de er en påstand som ikke kan aksepteres. Innholdet er en dynamisk del av formen og hvis form er det totale system som tillegges seeren, finnes det ikke noen «innside» eller «utside». «Every component *functions as part of the overall pattern* that engages the viewer» (Bordwell og Thompson 2010: 58). Fordi filmens form er et system, som er et forent sett av relaterte, gjensidig avhengige elementer, må det være noen prinsipper som kan hjelpe til med å skape forholdene mellom delene (Thompson og Bordwell 2010). Ifølge Bordwell og Thompson (2010) finnes ingen absolutte formprinsipper som alle kunstnere må følge. Kunstverk er kulturprodukter, og følgelig er mange av prinsippene om artistisk form avhengig av konvensjoner (normer). Ulike sjangre kan ha forskjellige konvensjoner. I en vurdering av filmen som en kunstnerisk helhet kan imidlertid en film vurderes etter visse kriterier, som tar filmens form i betraktning (Thompson og Bordwell 2010). Disse vurderingskriteriene, som ble redegjort for i kapittel 2, omfatter en *helhet*, en *intensitet*, en *kompleksitet* og en *originalitet*. Som kan, ifølge Bordwell og Thompson anvendes i vurderinger som angår filmens kunstneriske helhet (Bordwell og Thompson 2010: 66).

Ifølge Monroe Beardsley (1981) kan kunstverk bli evaluert på bakgrunn av hvor godt det kan frembringe estetisk verdi. Han ser dermed på kunstens verdi som dens evne til å produsere en estetisk verdifull opplevelse. Ifølge Beardsley (1981) er den estetiske opplevelsen verdifull i seg selv, og de estetiske kriteriene skal si noe objektivt om verket. Beardsley hevder at verkets objektive kvaliteter er årsaken til den følelsesmessige responsen i opplevelsen. Det vil

si at et verk er godt hvis det leder til en sterk følelsesmessig respons, men det som imidlertid må tas i betraktning, er spørsmålet om *hva* i det estetiske verket som forårsaker denne følelsesmessige responsen. Som jeg har redegjort for i kapittel 2, omfatter Beardsleys evalueringsprinsipper eller kvalitetskriterier prinsippene om en *helhet*, *intensitet* og *kompleksitet* i et kunstverk.

Ifølge Anne Gjelsvik (2002) er *kompleksitet* et mer generelt kvalitetskriterium som kan anvendes på flere kunstarter. For eksempel blir åpne tekster med rom for fortolkning ansett som mer verdifulle, enn mer lettforståelige tekster som taler rett til publikum (Gjelsvik 2002: 99). Et krav om integritet eller et *helhetiskriterium* i alle deler er en standard, der verket skal være satt sammen på en slik måte at alt henger sammen og der alle deler har en funksjon. Kravet om en *intensitet* vil si verdien av de elementene som griper fatt i seeren slik at man vil se videre (Gjelsvik 2002: 99). For Beardsley er originalitet *genetisk*. Originaliteten ligger ikke i verket, men forut for verket og er dermed historisk betinget eller det han kaller genetisk. Originaliteten ligger i kunstnerens valg og originaliteten innehar ikke estetisk verdi i seg selv (Beardsley 1981: 460). At et verk er originalt vil si at det ikke kan være en kopi, i betydningen en av massen, men også i rent bokstavelig forstand. Originalitetskravet gjelder også i forhold til verk som er relevant å sammenligne med. Verket kan si noe helt nytt, eller det kan være nok å si noe på en annen måte for å være originalt ifølge Gjelsvik (2002: 99). Beardsley mener man kan søke verkets estetiske verdi uavhengig av verkets originalitet; for selv om det er en kopi, er det fullt mulig å finne verkets estetiske verdi gjennom de tre estetiske kriterier (Beardsley 1981). Ifølge Gjelsvik har imidlertid originalitet blitt trukket frem som en kvalitet i mottakelsen av norsk film. Noen eksempler hun viser til er *Eggs* (1995) og *Insomnia* (1997) (Gjelsvik 2002: 99).

5.3. Festivalens betydning for filmen

Anerkjennelse og priser på internasjonale filmfestivaler kan som tidligere nevnt, gi en indikasjon på kvaliteten i filmer. At norske filmer skal oppnå internasjonale festivalpriser, inngår som en av filmpolitikkenes målsettinger i henhold til «Veiviseren» (St. meld. Nr. 22 (2006-2007)). Filmfestivalene dukket opp etter andre verdenskrig, og reflekterte den voksende internasjonaliseringen av filmen, nedgangen av Hollywoods studiosystem og utbredelsen av uavhengig filmproduksjon (Thompson og Bordwell 2003: 716). I tiårene etter at Cannes, Berlin og Venezia etablerte filmfestivaler, ble filmfestivalene raskt en sentral og viktig

institusjon innenfor verdens filmkultur, der den europeiske filmen oppnådde internasjonalt anerkjennelse gjennom festivalene. Festivalene brakte blant annet oppmerksomhet til de innflytelsesrike auteurene fra 1950-1960, de mange nye bølgene og de fleste nye trendene siden 1970-tallet (Thompson og Bordwell 2003: 716). Festivaler er viktig for å markedsføre filmer som er laget utenfor Hollywood, og få medias søkelys, enn hvor lite, på lavbudsjettfilmer. De mest prestisjefylte filmfestivalene er akkreditert av «The International Federation of Film Producers Associations» (FIAPF). Dette er såkalte A-liste festivaler. Mange av disse festivalene har konkurranse om ulike priser, mens andre er uten konkurranse, men kan da tildele for eksempel sponsorpriser og publikumspriser. Mange ønsker premiefilmer til sine festivaler, som for eksempel Cannes, eller de kan velge ut tilbud fra andre festivaler (Thompson og Bordwell 2003: 717).

Fra A-festivalene, basert på FIAPFs liste over akkrediterte konkurransefestivaler, prioriterer Norsk Filminstitutt (NFI) filmfestivalene Berlin, Cannes, Karlovy Vary, Venezia, San Sebastian, men også andre festivaler som ikke er A-listet er prioriterte, og ses på som viktige for NFI. Det er filmfestivalene Sundance, Toronto og Annecy, og NFI har dermed i alt åtte prioriterte filmfestivaler de forsøker å få norske filmer med på. I tillegg nevnes Göteborg, Tribeca, Rouen, Lübeck og Haugesund som viktige (Aas Klevjar i e-post, dokument prioriterte festivaler for spillefilm, 14.03.2011).

I 2005 arrangerte filmfondet seminaret «Kvalitet i spillefilm» for filmbransjen. Hensikten med seminaret var å bidra til å oppfylle ett av hovedmålene for norsk filmpolitikk; «at det skal lages audiovisuelle produksjoner av høy kvalitet». Målet var etter det tidligere filmfondets oppfatning, like viktig som målet om høy publikumsoppslutning uten at disse nødvendigvis måtte stå i noe motsetningsforhold til hverandre. Likevel har kvalitetsmålet en tendens til å få mindre oppmerksomhet enn målet om høyt besøk ettersom kvalitet er vanskeligere å måle (Norsk filmfond 2005:4). Noe som må presiseres i forhold til høye publikumstall og anerkjennelse på festivaler, er tendensen til at det oftest ikke er én og samme film som oppnår både høye publikumstall og anerkjennelse. Filmene ser ikke ut til å trekke samme publikum. Filmfestivaler har vært en medvirkende faktor til at man anerkjenner filmen som kunst, der den filminstitusjonelle rammen angir verdier og normer i forhold til hva som betraktes som kunst og kvalitet i filmen (With 1992). Filmkonsulentene vurderer hvilke norske filmer som skal komme få støtte og dermed hvilke type filmer det norske publikum får oppleve. De *medvirker* slik til hvilke filmer som skal representere «norsk film» på internasjonale

filmfestivaler. Men hovedansvaret for utvelgelse og markedsføring av norsk film til internasjonale festivaler ligger hos lanseringsavdelingen²⁵. De prioriterer festivaldeltakelse ut fra festivalens internasjonale betydning der A-festivalene skal veie tyngst. Selv om ikke filmene alltid får høyt publikumsbesøk på norsk kino høster det stor anerkjennelse å delta eller motta priser på store internasjonale filmfestivaler (NFIs Årsrapport 2010: 94).

I 2010 var det norsk fokus på filmfestivalen i Göteborg. *Kongen av Bastøy* deltok i den nordiske konkurransen, sammen med Anne Sewitskys debutfilm *Sykt lykkelig*, som først ble vist i hovedkonkurransen i Sundance, USA. Programsjef ved Filmfestivalen i Göteborg Marit Kapla uttaler følgende om norsk film (Kapla, www.nfi.no):

Det som er aller best med norsk film for øyeblikket, er at det er så høy kvalitet innen mange ulike typer film – både drama, dokumentar og genrefilm. Når det kommer til spillefilmene så finnes det en sunn bredde – filmene har lyktes i å beholde sin egenart gjennom hele den kreative prosessen. At mange av de mest spennende filmene er laget av debutanter lover også godt for fremtiden (Kapla, nfi.no).

De kunstnerisk vurderte filmene med premiere i 2010 viser nettopp den bredden som programsjefen viser til, fordi det er ulike type filmer som har fått statlig støtte under konsulentvurderingen i 2010. Dette understøtter det mangfold som filmpolitikken etterspør i henhold til «Veiviseren».

5.4. Valg av filmkritikker etter funksjon

Som skrevet innledningsvis vil jeg i analysen benytte meg av to filmformidlere, filmmagasinet Film & Kino og filmnettmagasinet Montages. Jeg har brukt Aftenposten i de tilfeller filmene ikke er anmeldt i de to filmmagasinene. Årsaken til at jeg hovedsakelig benytter meg av filmmagasiner er at jeg ville se på filmkritikker som er mer enn en nyhet, slik dagsavisene gjerne bærer preg av ifølge Bordwell. Den journalistiske filmkritikken i avisene er å betrakte som nyheter og er det man fortrinnsvis kaller filmanmeldelse (som gjerne er den korteste formen for filmkritikk). De er ofte beskrivende i formen og anmelderen vektlegger helheten og trekker gjerne kun ut noen detaljer. Her blir filmens innhold vektlagt mer enn filmens form. Når fortolkning er påkrevd, er den ofte generell og oppsummerende, mens

²⁵ Et av målene er at «Lanseringsavdelinga skal prioritere internasjonalisering av norsk filmproduksjon, slik at norsk film i større grad når ut over landets grenser og markerer seg ved internasjonale festivalar » (NFIs årsrapport 2010: 94). Dette er et av to konkretiserte mål for å nå resultatmålet fra «Veiviseren». I tillegg skal lanseringsavdelingen «(...) leggje til rette for at produsentane får mest mulig merksemd rundt sine produksjonar i Noreg og i utlandet» (NFIs årsrapport 2010: 94).

anmelderen er mer konkret når det gjelder vurderingene av filmene ifølge Bordwell (Gjelsvik 2002: 16- 17). Den essayistiske kritikken publiseres i filmtidsskrifter og magasiner. Kritikken har et større perspektiv når det gjelder å forsøke å sette filmene som vurderes inn i en videre kontekst. Filmene blir i større grad sammenlignet med andre filmer, plassert i en større filmhistorisk sammenheng og drøftet i en sosiopolitisk kontekst. Slike kritikker har større grad av tolkning og legger mer vekt på filmens form (Gjelsvik 2002: 16- 17). Filmkritikkene ses her dermed i ulike fora, på ulike måter og til dels med ulik funksjon. Ifølge Gjelsvik er et annet skille mellom anmeldelse og kritikk den posisjonen kritikerne inntar mellom verk og publikum, og hun hevder at kritikeren kan ses på som eksperten, den objektive analytikerens med spesialkompetanse og kritisk blikk, mens anmelderen er blitt beskrevet som publikums representant, en av oss. Men hun presiserer at det kan være flytende overganger mellom filmkritikker og filmanmeldelser i avisene og i filmmagasiner (Gjelsvik 2002: 18).

Film & Kinos og *Montages* filmkritikker rommer i større og mindre grad fortolkninger av estetisk verdi. Det jeg ønsker å undersøke i filmkritikkene er om de «objektive» estetiske kriteriene brukes, eksplisitt eller implisitt i kritikken, og da eventuelt i hvilken grad de blir benyttet i filmkritikernes vurderinger av filmene. Deretter om dette kan si noe om filmkritikernes vurderinger av filmenes kunstneriske kvalitet. Det blir dermed kritikernes evaluering av kvalitet og verdi som vektlegges i *deres* vurdering av filmene. Evalueringen blir her kritikerens «dom» over filmens kvalitet og verdi, også kalt smaksdom ifølge Gjelsvik. *Evalueringen* i filmkritikkene er ifølge Gjelsvik (1997) noe kritikerne legger stor vekt på i sin funksjon som veiledere. Filmkritikerne kan derfor inneha en rolle som verdiformidlere, men det kan være ulike verdier som vektlegges. Fokuset vil være de estetiske verdier filmkritikerne formidler, og som analyseverktøy vil jeg som beskrevet innledningsvis ta i bruk Beardsleys «objektive» kriterier som angir et verks estetiske verdi og Bordwell og Thompsons kriterier som viser til en kunstnerisk helhet. Som innledningsvis forklart sammenstilles kunstnerisk helhet og estetiske verdi i denne oppgaven med begrepet kunstnerisk kvalitet.

Manuskriptet er filmens tekst, filmens skjelett, som først ligger til grunn når konsulenten får søknader til gjennomlesning. Filmkonsulentveiledningen viste at de veiledende kriteriene filmkonsulentene kan bruke i sin kunstneriske vurdering står i samsvar med de «objektive»

kriterier (med unntak av kompleksitet). Jeg søker altså om kriteriene finnes, og om så, i hvilken grad dette kan si noe om kritikernes vurderinger av kunstnerisk kvalitet i filmene.

Jeg vil også legge vekt på filmkritikernes vurdering av regissørens signatur (auteur) i de aktuelle filmene. Auteur-begrepet i film har sin opprinnelse fra de europeiske kunstfilmene fra 1950- tallet, med store regissører som hadde en egen signatur på filmen. En fremtredende regissør vil derfor ofte fremstå som et kvalitetstegn ved filmer. Gjelsvik (2002) omtaler er auteurens som et av «kritikernes kriterier». Det betyr at regissøren ofte er blitt trukket frem som en kvalitet av filmkritikerne når filmer evalueres. Av filmatiske grunnelementer anser jeg det som relevant å trekke frem foto, og skuespillere (som en del av mise-en-scene) i kritikernes bedømmelsen av filmens kunstneriske kvalitet. Men hovedvekten vil legges på de overordnede estetiske kriteriene om originalitet, helhet, intensitet og kompleksitet.

Kritikerne er delte i synet på om man i sin vurdering kan skille mellom form og innhold. Noen kritikere anser, ifølge Gjelsviks (1997) undersøkelse, form og innhold som en integrert helhet som må ses i sammenheng, mens andre mener man kan skille form og innhold. Formen anses som det viktigste i de tilfeller der filmen insisterer på sin formopptatthet (Gjelsvik 1997: 63). Det kan med andre ord være vanskelig å konstatere at det kun dreier seg om filmens form, i tråd med Beardsley, Bordwell og Thompsons kriterier, som jeg trekkes ut av filmkritikernes evaluering av filmene. Men jeg vil fokusere på filmens form i den grad dette lar seg adskille fra filmens innhold. Om eventuelle funn av «kvalitetskriteriene» i filmkritikkene fører meg nærmere en gyldig kvalitetsvurdering er ikke av stor relevans i denne sammenheng. Men ved å støtte meg på kriteriene som et verktøy, vil dette kunne si noe om hvordan kriteriene brukes (eksplisitt eller implisitt) i kritikernes evaluering av filmene, og dermed om filmkritikernes evalueringer kan si noe om den grad filmenes kunstneriske kvalitet kommer til uttrykk, eventuelt manglende kunstneriske kvalitet i støtten av kriteriene.

5.5. Filmkritikernes dom over norsk kunstnerisk vurdert film - 2010

Filmene i undersøkelsen har til felles at alle har fått tilskudd etter en kunstnerisk vurdering av filmkonsulenter, enten som utviklingstilskudd og/eller produksjonstilskudd. De ni filmene har vært under vurdering av filmkonsulentene før 2010, og ifølge avdelingsdirektør Ivar Køhn (Køhn i e-post, 21.10.2010) ble *Maskeblomstfamilien* vurdert av en ekstraordinær vurderingsgruppe høsten 2008, da det i denne perioden kun var en konsulent. *Kongen av*

Bastøy var i vurdering lenge, og fikk endelig tilsagn våren 2008. *Nokas, Limbo og Kommandør Treholt og Ninjatroppen* ble vurdert høsten 2008, og fikk tilskudd i begynnelsen av 2009. *Hjem til jul, En ganske snill mann, En helt vanlig dag på jobben og Sykt lykkelig* ble alle vurdert våren 2009 (e-post fra Køhn, 21.10.2010).

I de siste to årene har NFI laget et årlig kvalitetsbarometer som er basert på terningkast fra 15 filmkritikere. De mener dette kan være et relevant mål på kvaliteten i filmene, men her er altså kun terningkast undersøkt (NFIs årsrapport 2010). Den samlede vurdering av kritikerpanelet i 2010 var sammenfattet av terningkast fire, som er den «typiske karakteren». (Dette var alle filmer fra 2010, altså *ikke* kun konsulentvurdert film). Jeg viser til NFIs kvalitetsbarometer for hver film i analysen. Filmenes publikumsbesøk på kino og de internasjonale filmprisene som jeg viser før filmkritikkene, er hentet fra NFIs årsrapporter 2010-2011.

5.6. *En ganske snill mann* : Regi av Hans Petter Moland

Filmen fikk Berliner Morgenposts publikumspris (er ikke en festivalpris) og har til sammen mottatt elleve internasjonale priser. Filmfestivalen i Berlin står høyt på NFIs liste over prioriterte internasjonale filmfestivaler, og er en A-listet festival. Filmen mottok pris for beste regi og beste foto på Polar Lights International Arctic Film Festival, og fikk hovedprisen Crystal Arrow ved Les Arcs European Film Festival i Frankrike. På filmfestivalen Festroia i Portugal mottok filmen hele fire priser for beste film,- regi, -manus og beste skuespiller. Ved Haifa Internasjonal Film Festival i Israel mottok filmen The Fedeora Prize og ved Chicago International Film Festival Juryens Spesialpris «Silver Hugo». Prisen Fischer Audience Award mottok filmen ved Thessaloniki International Festival i USA, i tillegg har filmen mottatt pris for beste mannlige rolle ved Fantastic Fest (USA) og Noir in Festival (Italia). *En ganske snill mann* har for øvrig blitt solgt til mange utenlandske distributører.

På norsk kino ble filmen sett av 96 054 besøkende og dette gjør *En ganske snill mann* til den tredje mest besøkte kunstnerisk vurderte filmen. På NFIs kvalitetsindikator har filmen fått en gjennomsnittskarakter på 5. Regissør Hans Petter Moland mottok Filmkritikerprisen 2011, og ble kåret etter en avstemning blant de om lag 90 medlemmene av Norsk Filmkritikerlag. Begrunnelsen fra juryen var blant annet «Årets pris går til en ytterst tarvelig affære. Filmen er en stilsikker skildring av noe av det tristeste og gråeste landets hovedstad har å by på, og

universet er befolket av store stjerner fullstendig strippet for glamour». Videre var begrunnelsen at «om tonen er rå, barsk og lattervekkende, ligger de såre følelsene like under overflaten, i en historie om en mann med et stort hjerte og svært liten selvinnsikt» (norsk telegrambyrå, NTB tekst, 29.04.2011).

5.6.1. En ganske snill mann i Film & Kino: «Coen på norsk»

I filmmagasinet *Film & Kino* beskriver filmkritiker Geir Kamsvåg (2010: 20) filmen *En ganske snill mann* som «tidenes beste norske komedie». Underoverskriften «Hans Petter Moland viser nok en gang at han er en ener blant norske regissører. Med *En ganske snill mann* har han laget sin beste film noensinne». Dette viser til kritikerens sans for regissørprestasjonen. Kamsvåg trekker frem skuespillerprestasjonene, som han mener fører til «...en filmopplevelse av de sjeldne...». Dette kan vise til at filmen har satt tydelig inntrykk på kritikerens, og at filmen oppleves som intens. Når kritikerens beskriver opplevelsen som «av de sjeldne» kan også vise til at kritikerens vurdering av filmens egenart. Han trekker frem regissøren med referanse til filmhistorikeren Peter Cowie, som har beskrevet Moland som en norsk Ridley Scott. Kritikerens skriver videre at det er «...en film full av svart humor i en historie som minner om Coen-brødrene og Aki Kaurismäki på sitt beste». Her sammenstiller kritikerens filmens historie med to store auteurs, og filmens intensitet kan vurderes som gjennom humor. Kombinasjonen regissør Moland og den svenske stjerneskuspilleren Stellan Skarsgård vurderer han som «...usedvanlig vellykket...», og at det uten tvil er god kjemi mellom dem. Ved å vurdere filmen for å inneha «...et helt annet internasjonalt potensial» henviser han til regissørens forrige film *Gymnaslærer Pedersen*, som han hevder ble for norsk tematisk. Kamsvåg avslutter med å si at regissøren aldri har laget en dårlig film siden hans debutfilm *Secondløytnanten* (1993) med et ønske om at det ikke må bli like lenge (4 år siden forrige film) til neste gang. «Han er vår største regissør, og la han for guds skyld slippe å vente i kø fordi han har feil kjønn». Kritikerens viser her til filmpolitikkens krav om kvotering som en mulig begrensning for regissøren. Kamsvåg gir for øvrig filmen karakter seks. (Kamsvåg, *Film & Kino* nr. 2, 2010: 20).

5.6.2. En ganske snill mann i Montages: «En ganske morsom film»

I nettmagasinet *Montages* bedømmes *En ganske snill mann* av Martin Sivertsen (2010) og han gir en positiv vurdering av skuespillerprestasjonene til Skarsgård, Kjellsby og Sundquist. Han

henviser til en god regissør når han skriver at «I mindre habile hender ville et slikt sammensurium kanskje endt i floskler». Dette viser til at filmen innehar et helhetlig inntrykk takket være en habil regissør. Kritikerens kommentar kommer så med negativ kritikk: «Og det må være lov å si at *En ganske snill mann* har blitt en film hvis styrke ikke først og fremst ligger i en original, velkomponert eller engang spesielt interessant historie». Dette viser til at filmen verken vurderes som særlig original eller for å inneha en særlig stor grad av intensitet da filmens fortelling var lite interessant (her i betydningen at historien griper fatt i seeren). I tillegg til at filmen ikke ses på som særlig velkomponert når han henviser til en svak regi. For så å beskrive filmen som «unektelig morsom, og da skyldes det blant annet treffsikker komisk timing, sjarmerende helsprø rollefigurer, strålende skuespill og stilsikker gjennomføring i alle ledd». Men filmen «...fremprovoserte en kavalkade av latterbrøl...» under norgespremieringen på Kosmorama-festivalen, og ble hedret med publikumspris under Berlinale. Slik sett kan det hevdes at kritikerens opplevelse av filmen intens, da den griper fatt i publikum med komikk, tross at historien vurderes som lite interessant. Han beskriver likevel filmen som «...både overfladisk og ufarlig...», noe som kan være et ekstra gyldig ankepunkt tatt i betraktning Molands erfaring som regissør. Overfladisk kan her vise til at kritikerens ikke vurderer filmen for å inneha noe særlig grad av dybde, eller liten grad av kompleksitet. Avslutningsvis oppsummerer kritikerens filmen som en «...effektiv, lekker, velspilt komedie» (Sivertsen, *Montages*, 19.03.2010).

5.7. *Hjem til jul*: Regi av Bent Hamer

Filmen *Hjem til jul* fikk pris for beste manuskript i San Sebastian, en festival som er oppført på NFIs liste over prioriterte internasjonale festivaler og er en A-listet festival. Filmen hadde verdenspremiere ved Toronto International Film Festival, og mottok prisen «Audience award» på RiverRun Filmfestival. I tillegg er den blitt solgt til en rekke land (NFIs årsrapport 2010: 95). *Hjem til jul* hadde et kinobesøk på 76. 681, noe som tilsier en fjerde plass blant de mest sette konsulentvurderte filmene i 2010, og fikk karakteren 5 på NFIs kvalitetsbarometer.

5.7.1. *Hjem til jul* i *Film & Kino*: «Menneskelige forbindelser»

Filmkritiker i *Film & Kino* Igor Rosic (2010) skriver at «Bent Hamer har full kontroll over sin multikarakterstudie av menneskelige forbindelser en julaften, ikke minst på grunn av det overbyggende juletemaet». Med underoverskriften «Bent Hamers nye film er ikke bare neste

steg oppover i hans allerede imponerende filmopus. Norge har også fått en helt ny juleklassiker». Filmen er basert på en novellesamling av Levi Henriksen, og anmelderen skriver at «Hammers versjon er en tander, nostalgisk og, til slutt, oppløftende historie om forståelse og medfølelse». Forståelse, medfølelse og menneskelige relasjoner refererer til en tematikk som seriøs film gjerne innehar. Videre skriver kritikeren at «Hamer benytter mange små detaljer som tilfører mye til tilskuerens opplevelse av karakterene og selve filmen», og han nevner mange ulike symboler som spiller en viktig rolle i karakterenes liv, og som dermed får ekstra betydning. Dette kan vise til at kritikeren vurderer filmen for å inneha kompleksitet gjennom vellykket bruk av symboler. Videre skriver han: «Men det er først og fremst på det følelsesmessige nivået at Hamer gjør størst inntrykk». Der de andre filmene hans viser livets små absurditeter «...viser *Hjem til jul* en større emosjonell modenhet og en ekte medfølelse for karakterenes livssituasjoner, deres motivasjoner og beslutninger». Filmen har tydelig gjort inntrykk på kritikeren med sin «emosjonelle dybde», og filmen kan slik sett hevdes å ha intensitet. Ifølge kritikeren takler Hamer en mye bredere emosjonell palett enn før, noe som viser til regissørs kontroll. Han fremhever regissørens som auteur, som viser til et kvalitetstegn ved filmen. Filmen mottar seks stjerner av anmelderen (Rosic, *Film og Kino* nr. 5, 2010: 14).

5.7.2. Hjem til jul i Montages: «Bent Hamer svikter oss med Hjem til Jul»

I montages kritikk av samme film er tonen helt annen, og overskriften sier sitt; «Bent Hamer svikter oss med *Hjem til jul*». Filmkritiker i nettmagasinet *Montages* Lars Ole Kristiansen (2010) åpner med et kort handlingsreferat, og oppsummerer følgende: «Dette skulle bli Bent Hammers vennskapelige møte med mainstream- kulturen». Kritikeren hevder at Hamer, ved å bruke en populær bok av Levi Henriksen, dannet regissørens grunnlag for å nå ut til det store publikum. Her viser filmkritikeren til adaptasjon fra bok til film, som har vært en relativ norm i norsk sammenheng, og viser til filmen som en mer kommersiell utgave av Hamer. «*Hjem til jul* skulle sementere Hammers status som Norges mest bejublete filmskaper». Ved å sammenligne filmen med *O'Horten* (2007) og *Salmer fra kjøkkenet* (2003) skriver kritikeren at Hamer burde holde seg til det mikrouniverset han mestrer- «...som en norsk Aki Kaurismäki eller Jim Jarmusch». «For *Hjem til jul* er ikke en gang i nærheten av å være en god film», noe som han hevder avslører at Hamer har betydelige begrensninger som filmskaper. Han vurderer dermed ikke regien som en positiv opplevelse. Han henviser til filmens korte varighet (1 t og 25 min) og til filmens små historier når han skriver:

«...samtlige av disse historiene bare skummer sin egen overflate. Karakterene blir knapt nok sjablonger og pyntes med klamme klisjeer som filmen aldri får tid til å leke med eller utforske på en spennende måte». At historiene «skummer sin egen overflate» kan her tyde på mangel av kompleksitet (dybde). Klamme klisjeer kan vise til en vurdering virkemidler som lite originale når det ifølge kritikeren, ikke fungerer optimalt. Han skriver at dette gjør det vanskelig å engasjere seg. Kritikeren vurdering viser her til filmens mangelfulle intensitet. Filmens helhet er ikke til stede, da anmelderen skriver: «Helheten blir like forutsigbar som den blir uforløst». Han er heller ikke imponert over skuespillerprestasjonene og skriver følgende: «...jevnt over gjør de fleste en pregløs innsats». Kritikken av Hamers manglende evner som skuespillerinstruktør følges av en nedvurdering av manuskriptet som dårlig tekst, og som uinteressante fortellinger. Han hevder at selv om fotografen ofte skaper vakre bilder, har likevel filmen et pregløst uttrykk sammenlignet med Hamers tidligere filmer. Filmen når ikke frem til anmelderen: «Til det er filmen for kjølig, for humørløst kalkulert og irriterende fragmentert». Her kan «irritert fragmentert» vise til en vurdering av filmens manglende helhet. Han vurderer regissørens intensjon med å nå et bredt publikum: «...filmskaperen vi har regnet med fremfor noen rammes av kunstnerisk kollaps når han vil kommunisere med et bredere publikum». Kritikken avrundes med å stille *Hjem til jul* i rekken av de siste årenes aller svakeste norske filmer (Kristiansen, *Montages*, 15.11.2010).

5.8. Sykt lykkelig: Regi av Anne Sewitsky

Sykt lykkelig mottok pris for beste internasjonale film (Grand Jury Award/The World Cinema Jury Prize) på Sundance filmfestival. Filmen mottok også pris for beste manuskript på Brussel Filmfestival og Jury Special Mention på Festival du Film de Cabourg. Filmen ble valgt ut til norsk Oscar-kandidat i 2011, men ble vraket av Oscar-juryen i kampen om å være nominert til beste utenlandske film ved Oscar-premierer. Filmen ble sett av 28 285 tilskuere på norske kinoer og filmen får syvende plass på besøksstatistikken blant de konsulentvurderte filmene. Den fikk karakteren fire på NFIs kvalitetsbarometer. Det er produsentselskapet Maipo-Minimal som står bak og som i 2006 startet sitt Minimal-konsept som handler om å lage lavbudsjettfilm med en budsjetttramme på maksimum 10 millioner (Slåen, *Rushprint* nr. 2, 2007: 36). Målet er å produsere filmer med forholdsvis lave budsjetter er å gi filmskaperne større muligheter til å ta sjanser og skape mer dristige filmer.

5.8.1. Sykt lykkelig i Film og Kino: «Imponerende debut»

Film og Kinos filmkritiker Geir Kamsvåg (2010) omtaler *Sykt lykkelig* som Norges første virkelige kvinnefilm hvor kvinner står bak alle de viktigste funksjonene, og hevder at de lykkes med resultatet. «Anne Sewitsky viser med denne filmen at hun er som skapt for registolen og tydelig har et godt grep om personinstruksjonen». Dette viser seg ifølge kritikeren, i at skuespillerne gir riktig troverdighet til sine roller. Kritikeren fremhever her regissøren, og filmens troverdighet gjennom skuespillet som griper fatt i seeren i henhold til intensitetskriteriet. *Sykt Lykkelig* er som nevnt laget innenfor MaipoMinimal-konseptet, et initiativ som gir debutantregissører større fallhøyde, men likevel muligheten til å opprettholde en kunstnerisk ærgjerrighet. Anmelderen mener konseptet har lyktes så langt, og det viser at han vurderer *Sykt lykkelig* som å inneha kunstneriske kvaliteter og som en kunstnerisk ambisiøs film. Kamsvåg gir fem stjerner (Kamsvåg, *Film & Kino* nr. 5, 2010: 15).

5.8.2. Sykt lykkelig i Aftenposten: «Par i smerter»

I Kjersti Nipens (2010) kritikk av filmen *Sykt lykkelig* beskrives en av filmens etablerende scener som «...en fest av velregissert samlivssatire». Men hun viser til at deler av filmen er bedre enn andre når hun skriver «...spesielt svever filmens første del høyt på overskudd, humor og originalitet i detaljene...», til at filmen skifter hovedtyngde til «...et slappere relasjonsdrama». Her vurderes dermed filmens første del for å inneha originale detaljer. Med underoverskriften «Ujevn» viser kritikere at dette fører til at filmen blir mindre sin egen, og mer en repetisjon av skildringer sett før. Det er ifølge kritikeren gjentakelser og lite variasjon i andre deler av filmen, noe som kan vise til manglende kompleksitet. «Tematisk er filmen knapt noe nybrottsarbeid». Dette kan vise til at filmen tematisk vurderes som lite original. Hun hevder at filmen lykkes bedre i å levere satire med bitt i, enn i å berøre som drama. «Grensen mellom tragedien og komedien er ment å tråkkes over i begge retninger. Men det beste er ikke nødvendigvis en ujevn blanding» skriver kritikeren. Videre vurderes filmen for å mislykkes med sin sjangerblanding, noe som kan vise til en vurdering av filmens manglende helhetlig inntrykk. Nipen berømmer derimot Agnes Kittelsens skuespillerprestasjoner med det hun beskriver som «...glitrende...», og kan henvise en vurdering av en opplevd intensitet (Nipen, *Aftenposten*, 04.11.2010).

5.9. *Limbo*: Regi av Maria Sødahl

Filmen fikk pris for beste regi på den internasjonale Montreal World Film Festival, i tillegg til pris for beste mannlige hovedrolle på Cinema City Internasjonale Film Festival. Filmen ble sett av 52 428 tilskuere på den norske kino noe som plasserer filmen på femteplass på best besøkte konsulentvurderte film i 2010. Filmen fikk karakteren 5 på NFIs kvalitetsindikator.

5.9.1. *Limbo* i *Aftenposten*: «Moden og modig start på filmhøsten»

Filmkritiker Per Haddal (2010) åpner med å beskrive *Limbo* som et «Intenst og estetisk norsk relasjonsdrama...». Dette viser eksplisitt til at intensitetskriteriet er opprettholdt, og kritikeren viser til det estetiske verdien i filmen. Med Sødahls regi og manus er filmen ifølge Haddal «...et verk som oser av kvaliteter». «Produksjonskvalitetene imponerer» skriver kritikeren og vurderes som: «...så bra at det innimellom kan nærme seg grensen mot det glatte». Han vurderer fotoet i filmen som «...uvanlig sensuelt...», og at klipp, musikk, lyddesign «...nyter vi bare». Her kan tyde på at de filmatiske virkemidler vurderes som vellykket og kritikeren opphøyer spesielt fotoet i sin vurdering. «Sødahls opus er modent, intelligent, samt estetisk avansert og viser en vei for hjemlig film ut av *Limbo*, ut av den norske navle, ut av den tilstand hvor man ikke riktig vet hvorfor man lager film». Estetisk avansert og intelligent er to kvaliteter som her kan vise til henholdsvis kunstnerisk ambisiøst eller av høy kunstnerisk kvalitet, og det kognitive aspektet i filmen. Kritiker Haddal gir filmen karakteren fem (Haddal, *Aftenposten*, 22.08.2010).

5.9.2. *Limbo* i *Montages*: «Moden menneskelighet i Maria Sødahls *Limbo*»

Kritiker Lars Ole Kristiansen (2010) skriver: «Min mest gjennomgående frustrasjon over norsk film handler om dens uvilje mot å skildre grunnleggende menneskelige erfaringer og følelser». Kritikeren hevder at *Limbo* har vist at det går an. Her viser kritikeren til en tematikk som «seriøs» film gjerne innehar, som han mener filmen har greid å vise. Det han kaller «...den emosjonelle ledesnor» i filmen er søskenkjærligheten mellom barna i filmen. Videre skriver han: «Hun går uredde inn i en krevende rolle og leverer et ømsint og meget nyansert karakterportrett jeg ikke kan huske å ha sett maken til på norsk film». Kritikeren viser her til gode skuespillprestasjoner, og sammenligner forøvrig med andre norske filmer. Om utroskapsdramatikken som utspiller seg i filmen, hevder han at regissøren kunne «...kostet på

seg noen oppklarende scener; det blir uforløst, svevende og svinner liksom bare hen uten en tilfredsstillende forløsning». Dette kan viser kritikerens vurdering av filmens manglende helhet. «Snarere hviler det en kjølig skulder over store deler av *Limbo* som skaper en vellykket kontrast til det tropiske miljøet». Fotografens profesjonalitet vurderes som vellykket når han skriver: «...fotoarbeidet er så integrert i fortellingen at det nesten ikke påkaller seg oppmerksomhet...». Filmmusikken vurderes som «...suggererende, men aldri dominerende...». Her viser kritikeren til tre filmatiske grunnelementer som glir inn i filmen på profesjonelt vis. «*Limbo*s mest bærende styrke er manuskriptet, og denne gjennomarbeidede papirbunken er sannsynligvis hovedårsaken til at samtlige skuespillere leverer såpass sterke prestasjoner». Manuskriptet vurderes av kritikeren for å inneha høy kvalitet og «...selv om *Limbo* er litt for enkel til å bli mesterlig, har den én overskyggende kvalitet som gjør den til et viktig verk i nyere norsk film: den besitter- innenfor rammene av sitt fiksjonsunivers- en gjennomgående troverdighet». Dette viser til en vurdering av filmens intensitet som griper seeren gjennom en troverdig historie. Men filmen beskrives som «enkel», som kan vise til en vurdering av filmens mangelfulle kompleksitet. Det henvises til og sammenlignes for øvrig med norsk film. Kristiansen videreformidler et ønske om at regissøren innehar flere gode historier som er verdt å fortelle om i fremtiden, og skriver at «Dette er en moden, skråsikker og jevnt over svært imponerende filmdebut» (Kristiansen, *Montages*, 13.09.2010).

5.10. Maskeblomstfamilien: Regi av Petter Næss

Filmen ble sett av 17 033 publikummere på norsk kino i 2010 og ble dermed den minst besøkte av alle de kunstneriske vurderte filmene dette året. Filmen er basert på den anerkjente boka med samme tittel av Lars Saabye Christensen. På NFIs kvalitetsbarometer fikk filmen karakteren tre, og var den eneste filmene dette året som fikk gjennomsnittskarakteren tre av kritikerne. *Maskeblomstfamilien* ble vurdert av en ekstraordinær vurderingsgruppe høsten 2008 da det i denne perioden kun var én konsulent (e-post fra Køhn, 21.10.2011).

5.10.1. Maskeblomstfamilien i Film & Kino: «Uforløst manipulasjon»

Med overskriften «Uforløst manipulasjon» vurderer filmkritiker Aleksander Huser filmen som: «...en ambisiøs og mørk fortelling som vakler for mye mellom utilsiktede og det tilrettelagte». Uforløst kan tolkes dithen at filmen har manglende helhet, men også at

regissøren har satset ambisiøst med denne filmen. Kritikerer skriver: «...det er ingenting å utsette på verken miljøbeskrivelsen eller tidskoloritten...» og at det er en setting som regissøren utnytter godt til å «...mane fram en dunkel og ubehagelig atmosfære som kler tematikken godt». Dette skulle tilsi at filmen skaper en troverdighet gjennom stemningsfulle scener som fungerer godt, og en intensitet som griper oss til handlingen. Men kritikerer hevder at regissøren «...kunne imidlertid ha tonet ned forsøket på å få skuespillerne til å snakke tidsriktig, da dette gjør flere replikker unødvendig stive». Av skuespillerprestasjonene, er det i følge kritikerer hovedrolle og debutant Marcus Aarnseth som leverer mest overbevisende. Regissøren vurderes for å inneha «...prisverdig høye ambisjoner med filmatiseringen», men anmelderen mener at regissøren er «...litt overtydelig i sin dialogføring og symbolbruk...» og henviser til repetisjon av ordet skam og en åpenlys parallell med Kong Ødipus som unødvendig for å forklare hovedpersonens personlige drama. Dette kan vise at kritikerer vurderer filmen for manglende kompleksitet, da filmen blir lett tilgjengelig. At det burde være rom for fortolkning og mangel på variasjon. Kritikerer skriver avslutningsvis at «*Maskeblomstfamilien* verken er så spennende eller gripende som den kunne ha vært, men isteden har blitt en nokså uforløst filmopplevelse». Det er her ingen tvil om at kritikerer vurderer filmen som lite intens da filmen verken er spennende eller gripende. Filmens helhet vurderes som mangelfull da kritikerer viser til en uforløst filmopplevelse. Anmelderen gir 3 av 6 stjerner (Huser, *Film og Kino* nr. 5, 2010: 18).

5.10.2. *Maskeblomstfamilien* i Aftenposten: «Svulstig om avvik»

Kritiker Ingunn Økland (2010) skriver at «Petter Næss' nye film er et maniert portrett av en tvekjønnet femtenåring». Ordet maniert viser til noe påtatt, kunstig, eller tilgjort. Kritikerer hevder portrettet er «...fylt til randen av symboler...» som fører til at hans tvetydige kjønnsidentitet «...snarere blir en kunstnerisk trylleformel enn en tilstand som berører tilskueren». Symbolbruken ser her ikke ut til å fungere optimalt, noe som kan vise til en vurdering av filmens manglende kompleksitet. Dette går utover opplevelsens intensitet da fremstillingen ifølge kritikerer ikke berører tilskueren. Om vurderingen av regissørens prestasjoner skriver hun at det er «...mye som skurrer når regissøren tar spranget fra det godlynte og romantiske (...) over i det patosfylte». Regissørens sjangervalg blir ikke vurdert som særlig vellykket. Hun eksemplifiserer med at «...filmens kodeord- skam og solformørkelse...» blir illustrert med lyseffekter, dvelende kameraføring og malende musikk, noe kritikerer hevder ikke fungerer fullt ut. «Det holder ikke med skam, det må være SKAM»

skriver kritikeren. Om filmens tidskoloritt, scenografi og kostymer «...gir filmen en tiltalende patina», noe som skulle tilsi at filmen i den forstand er en troverdig og autentisk miljøskildring. Skuespillerprestasjonene beskrives som blant annet stive og overspillende, noe som ikke kan hevdes å skape troverdighet, som i en intensitet til karakterene. Kritikeren gir filmen karakteren tre (Økland, *Aftenposten*, 07.10.2010).

5.11. Kommandør Treholt & ninjatroppe: Regi av Thomas Cappelen Malling

Filmen ble beskrevet som en frisk satsning av NFIs Stine Oppegård, som hadde stor tro på filmprosjektets potensial med Thomas Mallings regidebut (nfi.no). På NFIs kvalitetsbarometer fikk filmen gjennomsnittskarakteren 4. På besøksstatistikken ble filmen sett av 27 751 publikummere på norsk kino og ble dermed den nest minst besøkte av de konsulentvurderte filmene. Filmen har mottatt pris for beste regi i Next Wave Spotlight-konkurransen og beste mannlige hovedrolle på Fantastic Fest i USA der filmen også hadde internasjonal premiere (NFIs årsrapport 2010: 96).

5.11.1. Kommandør Treholt & ninjatroppe i Film og Kino: «Bomskudd»

Med overskriften «Bomskudd» åpner kritiker Geir Kamsvåg (2010) kritikken av filmen *Kommandør Treholt og ninjatroppe* og vier regissøren «...en usedvanlig frodig fantasi når han tar oss med til norsk 70- og 80-tallshistorie i denne ninjafilmkomedien». Stort mer positivt har ikke Kamsvåg å si om filmen. Han vurderer fortellerformen som feil og at «...dagens ninjapublikum har intet forhold til historiene som fortelles». Han skriver at det er liten tvil om at de har hatt det moro under innspillingen, men «Fullt så moro er ikke filmen for publikum». Gamle klipp fra historiene er moro, men «...det er unødvendig å lage en spillefilm for å vise oss dem». Kamsvåg gir filmen karakteren to (Kamsvåg 2010:19). Her er det liten beskrivelse av filmen i seg selv, men jeg tolker det dithen at filmen engasjerer publikum i svært liten grad og mangler dermed intensitet. Med andre ord, kan kritikerens vurdering vise til en ambisiøs film som ikke fungerer for dagens publikum (Kamsvåg, *Film & Kino* nr. 4, 2010: 19).

5.11.2. Kommandør Treholt & ninjatroppe i Aftenposten Puls: «Snedig fabel»

Ingunn Økland (2010) skriver i *Aftenposten Puls* at *Kommandør Treholt og ninjatroppe* er; «En film det er lett å kritisere, men vanskelig å mislike». Hun beskriver filmen som «unorsk»

og at nettopp dette er den første grunnen til å like filmen. «Dette er vill historiefortelling, absurd komikk og høyst private påfunn». Debutregissøren «...har skapt et eget univers, som det er opp til tilskueren å bli med på notene». Lyden av slag og kvelertak beskrives for å inneha et «...kunstig høyt lydnivå». Den skarpeste humoren finner kritikeren i regissørens grep: «Malling kryssklipper den mest alvorstunge journalistikk med den mest vanvittige fiksjon». Vedrørende den komiske gjenbruken av Alexander Kielland-ulykken, skriver anmelderen at; «Nettopp disse scenene demonstrerer hvorfor samtidskunstens uforpliktende blanding av fakta og fiksjon kan skape store kontroverser: Det er eksperimenter som forutsetter evnene til ironisk distanse hos selv de mest berørte». Dette kan tilsi at regissøren utfordrer konvensjonene, som kan være betegnende for en original film. Kritikeren peker på publikums evne til distanse i henhold til et modernistisk kvalitetstegn i film. Om skuespillerprestasjonene skriver Økland at «Snarere er det Treholts påståtte «alternative karakter» som- overbevisende nok! – kommer til uttrykk hos Ousdal». Om vurderingen av regissørens prestasjoner skriver hun: «På detaljnivå møter vi altså en regissør som fråtser i filmmediets evne til å drifte en selvforsynt logikk. Men som spillefilm skranter Kommandør Treholt på flere nivåer». Kritikeren mener det mangler materiale i den allerede korte filmen og en serie sketsjer mot slutten av filmen gjør at den alternative norgeshistorien mister tiltrekningskraften. Kritikeren viser her til en original film, men det helhetlige inntrykket og intensiteten vurderes som mangelfull da historien i følge kritikeren mister «tiltrekningskraften». Kritikeren sammenligner filmen med norsk film for øvrig og gir karakteren fire (Økland, *Aftenposten*, 12. 08. 10).

5.12. *Nokas* regi av Erik Skjoldbjærg

Filmen ble sett av 250 542 på norsk kino og *Nokas* er nummer to av de mest sette konsulentvurderte filmen i 2010. På NFIs kvalitetsbarometer fikk filmen karakteren 5. Skjoldbjærgs *Insomnia* (1997) er en av Norges mest internasjonale anerkjente og profilerte spillefilmer, ikke minst på grunn av Christopher Nolans remake av filmen. *Nokas* har vært stor på hjemmarkedet, men ikke hevdet seg internasjonalt. *Nokas* mottok imidlertid sin første internasjonale pris under Arras Filmfestival i Frankrike, og vant hovedprisen (Atlas d'Or - Grand Prix Jury).

5.12.1. *Nokas* i *Film & Kino*: «Velment, men uinteressant»

Geir Kamsvåg (2010) åpner filmkritikken av dokumentardramaet/thrilleren *Nokas* med overskriften: «Velment, men uinteressant». Overskriften utdypes videre med: «Filmatiseringen skiller seg ikke nevneverdig fra samme type rekonstruksjon som vises på National Geographic hver eneste kveld» og kritikeren hevder at nettopp dette er filmens store problem. I stedet for å lage en actionfilm inspirert av hendelsen har regissøren, ifølge kritikeren valgt å rekonstruere handlingen minutt for minutt: «Filmen tilfører ikke noe nytt, og dermed er rekonstruksjonen i utgangspunktet ganske uinteressant» ifølge kritikerens vurdering. Dette kan vise at kritikeren ikke vurderer filmen for å være original. Filmen vurderes for sine mangler på intensitet i et resultat som han beskriver som uinteressant; altså ikke en særlig engasjerende opplevelse. Regissørens bruk av amatører er ifølge Kamsvåg «...etter sigende for at publikum ikke skal henge seg opp i kjente ansikter og for å bidra til filmens ekthet». Dette fører etter Kamsvågs vurdering til et resultat som er «...svært så blandet skuespillermessig» (Kamsvåg, *Film & Kino* nr. 5, 2010: 19).

5.12.2. *Nokas* i *Montages*: «Rekonstruert paranoia i *Nokas*»

Filmen har ikke blitt anmeldt i *Montages*, men det finnes en omtale av anmelder Lars Ole Kristiansen (2010) som bærer overskriften: «Rekonstruert paranoia i *Nokas*». Han vurderer *Nokas* som «...en oppslukende filmopplevelse, som riktignok stagnerer litt mot slutten, men som utvilsomt bærer med seg håp om at norsk film kan by på nyskapning ved siden av generiske treningsøkter». Her er nyskapning trukket frem som en kvalitet som viser til filmpolitiske målsetninger. Filmen vurderes i tillegg for å inneha en intensitet ved å være en oppslukende opplevelse ifølge kritikeren. Anmelderen mener Skjoldbjærg har gjort et inspirerende comeback med *Nokas*, et comeback «...som utvilsomt stiller seg i et eget hjørne av norsk filmhistorie som et kompromissløst og sjeldent verk». Filmens originalitet trekkes her frem og et «sjeldent verk» kan vise til kritikerens vurdering av filmens egenart. «Fra første scene gir *Nokas* oss følelsen av å være ~~tilstede~~ vi deltar i begivenhetene som om vi var med sammensvorne». Her oppleves filmens intensitet som med en innlevelse som griper fatt i publikum med en god skildring av stemningen. «I filmens første akt lykkes Skjoldbjærg med å etablere en type intensitet...» og sammenligner med to store amerikanske actionfilmer. «Men han har funnet sin egen estetik, som i enda større grad er rotfestet i europeisk skittenrealisme». Filmen viser til en egenart gjennom en regissør som har funnet sin egen estetik (auteur). Vi opplever, ifølge anmelderen både «...fryden over velartikulert

Hollywood-maskineri og medfølelsen fra sosialt orientert dramatikk» som beskrives som langt fra den konvensjonelle bankrøver-filmen. Her viser kritikeren til en original film, som bryter med konvensjonene. «Skjoldbjærg og fotograf Ihre har utformet et konsekvent uttrykk som ikke bare fungerer som en simulering av dokumentarisk bildemateriale, men også besitter en atmosfærisk, grufull skjønnhet». Foto fremstilles som en kvalitet, og en grufull skjønnhet kan her vise til en opplevelse av intensitet.

Anmelderen vurderer bruken av fokus som «bemerkelsesverdig» og liksom bruken av lange tagninger. Dette forsterker følelsen av tilstedeværelse «...og er dessuten et ypperlig virkemiddel for å skape *suspense*...» skriver kritikeren. Kritikeren vurderer filmen som spennende, med en innlevelse som kan vise til en vurdering av filmens intensitet. Bruken av sakte film bryter med det realistiske uttrykket, noe som i følge anmelderen «...gir filmen små drypp av mystisk art». Bruken av sakte film bryter med konvensjoner og betegner en originalitet i detaljene. Han skriver at Skjoldbjærgs har dyrket «...et utpreget realistisk formspråk...», og «Når *Nokas* faktisk *er* en fiksjonsfilm byr amatørskuespillerne på et problem: flere av dem er rett og slett ikke gode nok». Han skriver at enkle replikker og reaksjoner må leveres med troverdighet: «Hvis ikke skurrer filmens overhengende realisme, og da vakler prosjektet på farlig grunn». Det helhetlige i filmen skurrer ifølge kritikeren, og skuespillerprestasjonen er ikke troverdig, noe som kan bryte med filmens intensitet. Likevel vurderer anmelderen Skjoldbjærgs idé om å gjøre rede for de faktiske hendelsene er «...et beundringsverdig, og innenfor sine rammer, særdeles vellykket prosjekt, og filmens avslutningsbilde fullbyrder nesten alle intensjoner». «I bazinsk ånd holder Skjoldbjærg dette bildet så lenge at vi begynner å forholde oss til dets indeksikalitet, dets kvalitet som et avtrykk- ...». «Bildet får puste og leve (...) og vi opplever å være tilskuer til et vindu fra en gjenkjennelig virkelighet». Filmen bryter konvensjoner og en lang tagning gjør at bildets kvalitet skjærer gjennom. Dette kan vise til et distanserte blikk og et modernistisk kvalitetskriterium. «I så måte er det liten tvil om at *Nokas* på tross av sine mangler som fiksjonsfortelling tilfører stor språklig verdi til den norske filmkanon». Filmen vurderes for å inneha en språklig kvalitet som ifølge kritikeren generelt få norske norske filmer innehar. At kritikeren vurderer filmens store språklig verdi taler til filmens stilmessige kvaliteter (Kristiansen, *Montages*, 29.09.2010).

5.13. *En helt vanlig dag på jobben* - regi av Terje Rangnes

Filmen er en filmatisering av Se og Hør-journalisten Håvard Melnæs' selvbiografiske bok med samme navn. Den ble sett av 29.899 besøkende på norsk kino, noe som vil si at filmen var den sjette mest sette konsulentvurderte filmen på kino. På NFIs kvalitetsbarometer fikk filmen karakteren 4.

5.13.1. *En helt vanlig dag på jobben* i Film & Kino: «Tragikomisk mediekritikk»

Geir Kamsvåg åpner kritikken med overskriften «Tragikomisk mediekritikk» noe som utdypes med følgende: «Til tross for at dette er en svært mediekritisk film er det også en fremragende tragikomedie som utvikler seg til det mest absurde». Regissør Terje Rangnes «...bryter av fiksjonen med Håvard Melnæs' egne kommentarer», noe som ifølge kritikerens vurdering forsterker det oppgjør «...som er like mye et oppgjør med egen moral som Se og Hørs arbeidsmetoder». Kritikerens gir filmen fem stjerner og konkluderer med at: «*En helt vanlig dag på jobben* er rett og slett en fremragende film» (Kamsvåg, *Film & Kino*. nr. 2, 2010).

5.13.2. *Montages*: «Ømt og uvanlig i *En helt vanlig dag på jobben*»

«Ømt og uvanlig i *En helt vanlig dag på jobben*» åpner kritiker i *Montages* Karsten Meinichs filmkritikken og henviser da til manusforfatter Erlend Loe og regissør Terje Rangnes' bruk av meta-grep, som kritikerens karakteriserer som unorsk. Han skriver at; «Den virkelige Håvard Melnæs dukker opp på filmsettet og forklarer oss (verfremdung-style) om sin ambivalens overfor det å bli adaptert». Verfremdung viser her til et distanserer blikk og står som et modernistisk kvalitetstegn. Fotografen blir trukket fram for sin glimrende skildring av redaksjonsmiljøet med sitt valg av 16mm-opptaksformat, og kreativ bruk av zoom-linser som anmelder assosierer med amerikanske journalistfilmklassikere fra 70-tallet. Klipperne trekkes frem for å tilføre filmen «...fine rytmiske overganger». Skuespillerprestasjonene vurderes av kritikerens som filmens høydepunkt: «For det er ingen tvil om at filmens høydepunkt og hjerte er rollefiguren Sven O. Høiby, eksepsjonelt nydelig tolket av Ingar Helge Gimle». Med hans inntreden forsvant det kritikerens kaller «...den lille følelsen av utålmodighet ...». «Gjennom utviklingen av vennskapet mellom Melnæs og Høiby ble jeg revet med i det menneskelige relasjonsdramaet» skriver kritikerens. Her kan det virke som kritikerens viser til at filmens

intensitet er tilstede. Meinich skriver at filmen *ikke* er en komedie, men at han vurderer filmen som «...et uvanlig drama, som ofrer sjangerkonvensjoner og plottfremdrift for å la menneskelige karakterskildringer stå i sentrum for galskapen». Uvanlig drama kan her vise til kritikerens vurdering av filmens originalitet. Når regissøren, ifølge kritikeren, bryter med sjangerkonvensjonene vil dette være et brudd med det tilvante, noe som ofte viser til et modernistisk kvalitetskriterium. Situasjonsskomikken fremtrer som det han beskriver som «...sørgmodig komikk...». Om tematikken tilskrives: «I tillegg til dette beundringsverdige alvoret tør filmskaperne å la sin tematikk bli synlig, fremfor å skjule den med sentimentalitet». Kritikeren viser til filmens originalitet ved å sammenligne den med norske filmer generelt: «Det er bare å medgi at det går langt mellom norske filmer som stiller samfunnsrelevante spørsmål uten å bli prekende (pekende)». Filmens drama viser flere dilemmaer som kritikeren vurderer som «...relevante for vår tid» og som i følge kritikeren gir grunn til reflektere over filmens tematikk. Filmen vurderes for å inneha en kompleksitet tematisk (Meinch, *Montages*, 12.03.2010).

5.14. *Kongen av Bastøy* - regi av Marius Holst

Filmen ble en publikumssuksess med over 275 163 besøk på norsk kino (NFIs årsrapport 2010). Dette gjør filmen til den aller mest sette konsulentvurderte filmen på kino i 2010. På NFIs kvalitetsbarometer fikk filmen karakteren 5. Filmens manus er basert på en historie av Lars Saabye Christensen og Mette Marit Løstad. *Kongen av Bastøy* mottok pris for beste film ved Mostra de Valencia og Kodak Nordic Vision Award (fotopris) på Gøteborg Internasjonale Filmfestival, der den også hadde verdenspremiere. På filmfestivalen i Lübeck fikk filmen hovedprisen for beste spillefilm, og prisen gis til en «...spillefilm med spesielle kunstneriske kvaliteter». Filmen mottok «Sølvklumpen» for beste film i 2010, som er norske kinosjefers høyeste utmerkelse.

5.14.1. *Kongen av Bastøy* i Aftenposten: «Vakker ransakelse på Bastøy»

Kritikken åpnes med «Vakker ransakelse på Bastøy» som er overskriften kritiker Ingunn Økland (2010) har valgt å dedikere til en film, som anmelderen poengterer var fjorårets dyreste film med et budsjett på 54 millioner kroner. Filmen er et pilotprosjekt for internasjonal samproduksjon, og rettighetene er allerede solgt til flere europeiske land ifølge

kritikeren. Hun hevder at; «Her hjemme må publikumstallene i været umiddelbart» og spør; «Kan den klare det?». Kritikerens vurdering er at; «*Kongen av Bastøy* har definitivt sterke kvaliteter. Fremfor alt lykkes Marius Holst i å formidle en stillferdig harme over den skjebnen guttene på skolehjemmet fikk». Økland trekker frem stemningen i filmen som «...full av tristesse og kulde, effektivt understøttet av den originalskrevne musikken». En atmosfære som ifølge anmelderen «...preger det stilsikre fotoet i cinemascope-format». Hun evaluerer fotografens prestasjon som å ha en «...utsøkt sans for komposisjon og farger, ja, mange av filmens stillbilder har maleriske kvaliteter». Kritikerens vurdering er at; «Bastøy er flott å se på, men i lengden blir den monoton. Den beveger seg for mye i samme spor, der mange motiver i tillegg er velkjent fra andre kostskole- og institusjonsfilmer fylt med undertrykkelse, straff, kameratskap og opprør» Filmene vurderes dermed for å ha en lite original fremstilling. I tillegg tar det ifølge Økland «...ikke mindre enn seksti minutter på å etablere den kjølige atmosfæren på Bastøy...» noe som viser til hennes valg av underoverskriften «Seigt». Når filmen først kommer til vendepunktet, blir filmen ifølge kritikeren «...preget av dramaturgisk vegring: Holst utelater ganske enkelt å vise det avgjørende øyeblikket ...». Hun beskriver de to guttenes skuespillerprestasjoner som «...sammensatte figurer med indre trykk...», og det samme med lederne i filmen som viser sin «...profesjonalitet i minste detalj, uten at de helt når frem til å bli fascinerende skikkelser». Økland skriver at «Bastøy oppgir innledningsvis å være bygget på virkelige hendelser», men hun poengterer at manuset imidlertid er tilpasset vår egen tid; med seksuelle overgrep som den sentrale- og uttalte- konflikten. Dette kan vise til at filmen mister litt sin troverdighet, som kan vise til en mangelfull intensitet. «Med et strengt historisk blikk er det en tvilsom løsning» ifølge kritikeren. Filmene fungerer som; «...en ransakende fortelling om vold og maktmisbruk i norsk institusjonshistorie». Innledningsvis vurderes likevel filmene som «...et stilfullt og noe seigt drama». (Økland, *Aftenposten*, 16.12.2010).

5.14.2. Kongen av Bastøy på Montages: «Harmdirrende Kongen av Bastøy» (artikkel/omtale):

«Harmdirrende *Kongen av Bastøy*» åpner filmkritiker Eirik S. Slåen (2010) om filmene som tok Holst fjorten år å jobbe frem til en filmatisering. Kritikeren mener at filmene «...både utfordrer og overrasker, engasjerer og skremmer». Han peker på hovedpersonens blikk fra første nærbilde, et blikk som «...skal forfølge oss hele veien, og blir etter hvert en direkte avspeiling av den harmen og aggresjonen som stiger i oss ettersom Holsts klør fester seg

dypere og dypere. At det etterhvert renner blod av sårene er filmen og regissørens største bragd». Det er her liten tvil om kritikerens vurdering av filmens intensitet som griper tak i kritikeren takket være en god regi. Før vi når denne intensiteten, tar Holst seg god tid til oppbygningen av karakter, stemning og miljø og filmen er fra første øyeblikk ifølge kritikeren «...et regiverk uten den forflatende og bredest-mulig-målgruppe styrte fortellerstruktur ...». Det narrative fremheves her for å inneha en viss grad av originalitet. Filmen bærer preg av en «...Tydelig signatur...», noe kritikeren mener er imponerende etter at filmen har vært i hendene på flere co-produsenter. Han viser her til filmen som «...egenart i storskala...». Regissøren fremheves som auteur, og det er en film som bærer preg av særegenhet og originalitet.

Møtet med øya beskrives som «...nakent og kaldt, iscenesatt i en såpass nedtonet fargepalett i foto og scenografi...». Slåen vurderer bruk av foto og scenografi som «...et vågalt regivalg fordi det stripper publikum for den umiddelbare innlevelsen, og krever isteden at manus og skuespill alene vil fengsle er nok». Dette fungerer til «skjelvingen ytterst til fingerspissen, for Holst kan sin dramaturgi og vet hvilke knapper han skal trykke på» skriver kritikeren. Filmens vurderes for å ha en dramaturgisk helhet der manus og skuespill alene innehar sterke kvaliteter ifølge kritikeren. Han oppsummerer opplevelsen som «snikende ubehagelig, så subtilt stiger følelsen i kroppen». Dette kan vise til at filmen vurderes som en intens opplevelse for kritikeren. Han mener «Regissøren belønnes for å ha ofret melodramaet for relasjonsdramaet, og stereotypene for personlighetene», som kan vise til en original regi. Det er ikke den fysiske volden som til slutt gjør opprøret så kraftig, men det er «...isteden ansiktene, kroppsspråket og personlighetene Holst har gitt oss nok tid og rom for å bli kjent med». I tillegg er «...opprøret er så fandenivoldsk bra klippet (...), at jeg for første gang med en norsk film merket at jeg hadde glemt å puste» skriver kritikeren. Tross en svært positiv kritikk, mener likevel kritikeren at alt i filmen ikke er like vellykket, selv om det er så «...bunnsolid som norsk film noen gang har vært». Han vurderer bruken av kostyme som «...banalt polert...», noe som ifølge kritikeren «...tidvis tar brodden av det realistiske periodeuniverset filmen ellers lykkes til dels veldig godt med» (Slåen, *Montages*, 15.12.2010).

6. Kunstnerisk kvalitet i norsk film

6.1. Hvilken relevans har kriteriene?

I min undersøkelse av filmkritikkene søkte jeg svar på om, og i tilfelle i hvilken grad estetiske kriterier kan ligge til grunn for filmkritikken som gjøres av de norske konsulentvurderte filmene fra 2010. Deretter om mine eventuelle funn av kriteriene helhet, intensitet, kompleksitet og originalitet kunne si noe om kritikernes vurderinger av filmenes kunstneriske kvalitet. Å ta utgangspunkt i et sett «kvalitetskriterier» i analysen av filmkritikernes evaluering av filmene viser til noen problematiske aspekt. For det første; hvor gyldig er min metode og valg av analyseverktøy for å undersøke kvalitetsbedømmelsen av de norsk filmene gjennom filmkritikker? For det andre; i hvilken grad kan et utvalg filmkritikker gi en indikator på filmenes kunstneriske kvalitet? I en vurdering av kunst vil man ifølge Beardsley, ved å ta i bruk kriteriene føres nærmere en gyldig kvalitetsbedømmelse. Valg av kriterier fører meg ikke nødvendigvis til en gyldig kvalitetsbedømmelse, noe som heller ikke har vært målet med denne undersøkelsen. At jeg likevel ønsket å benytte konkrete kriterier for å undersøke filmkritikernes vurdering av filmene, handler om et behov for å søke etter kriterier som jeg anså som relevant i vurderingen av kunstnerisk kvalitet. Ved bruk av Beardsley og Bordwells kriterier ville det si meg noe om hvordan kunstnerisk kvalitet *kan* vurderes, ikke hvordan man bør vurdere.

Som vist tidligere, kan bruk av kriteriene ses hos den danske filosofen Søren Kjørup. Han plasserer Beardsleys konkrete kriterier om en «enhet i mangfold» innad i kunstinstitusjonen når man vurderer kunstverk. Dette viser til en tradisjon for bruk av nettopp disse kriteriene når kunstverk vurderes som kunst i en kunstinstitusjonell kontekst (Kjørup 2000: 188). Monroe Beardsleys kriterier er ikke uvanlig å bruke i litteraturkritikken og i «Kritikk og kriterier» presenterer Per Thomas Andersen en rekke kriterier som litteraturanmeldere bruker, enten bevisst eller ubevisst og i større og mindre grad når de vurderer verk. Andersens estetiske kriterier²⁶ er basert på Beardslys kategoriseringer. Andersen viser imidlertid at kriteriet intensitet kan ha noe med tekstens evne til å gjøre ting «nye for leseren» og det er derfor en form for originalitet i fremstillingen som vekker interesse og engasjement (Seielstad, *Vinduet*). Bordwell og Thompson (2010) refererer også til Beardsleys kriterier når de viser hvilke kriterier en filmkritiker kan benytte seg av om han/hun ønsker å etterstrebe en mest mulig objektiv vurdering av filmens kunstneriske helhet. Kriteriene som her angir en films

²⁶ Han kategoriserer for øvrig ikke kun estetiske kriterier.

estetiske verdi og kunstneriske helhet var derfor mitt utgangspunkt når jeg ville undersøke om og i hvilken grad filmkritikkene viste til bruk av de estetiske kriteriene. Jeg fant derfor en form for gyldighet i at kriteriene ble benyttet i filmevaluering. I undersøkelsen av filmkonsulentenes retningslinjer viste veiledningen for filmkonsulentene eksempler der kriteriene skal fungere som et utgangspunkt og som veiledende for filmkonsulentene i deres vurderinger av filmprosjektene. (-kompleksitet). Dette viser at kriteriene filmkonsulentene blir anbefalt, eller kan bruke som veiledende i den kunstneriske vurderingen har utgangspunkt vurderingskriterier som har forankring i kunstinstitusjonelle bedømmelser av verk.

Et argument for å undersøke filmenes mottakelse gjennom filmkritikker var å stå i kontrast til et kvantitativt perspektiv der kvalitet ses opp mot publikumstall som et kvalitetskriterium. Mitt mål har vært å se om kriteriene finnes i filmkritikker og i så fall, i hvilke grad dette kan vise til en vurdering av filmenes kunstneriske kvalitet. Men det er flere problematiske aspekt ved denne måten å antyde en films kunstneriske kvalitet. Det er som nevnt vanskelig å skille filmens form fra dens innhold. Det samme gjelder spørsmålet om subjektivitet og objektivitet i vurderingene. Det er vanskelig å vite i hvilken grad evalueringene er basert på filmkritikernes personlige smak, eller om de har bevisst etterstrebet en mest mulig objektiv vurdering av filmene. Utelukkende vanskelig er det å skulle påstå at det finnes eksakte konkrete kvalitetskriterier som finnes *iboen*de i verket. Det mener jeg da heller ikke. Men at det for kritikerer er mulig å etterstrebe en viss objektivitet i en filmevaluering kan være til publikums, og til filmens favør. Om en filmkritiker bevisst har etterstrebet bruk av disse kriteriene kan det hevdes å skape en viss distanse til kritikerens subjektive smak og en viss objektivitet kan hevdes å oppnås.

6.2. Filmkritikernes bruk av kriterier: personlig smak eller objektivitet?

Ifølge Gjelsvik er et skille mellom anmeldelse og kritikk den posisjonen kritikerne inntar mellom verk og publikum. Hun hevder at «*Kritikerer* kan sees på som eksperten, den objektive analytikerer med spesialkompetanse og distansert blikk. *Anmelder*er er blitt beskrevet som publikums representant, en av oss» (Gjelsvik 2002: 18). Det presiseres likevel at det kan være flytende overganger mellom filmkritikker og filmanmeldelser i avisene og i filmmagasiner (Gjelsvik 2002:18). I et slikt perspektiv kan jeg anta at filmkritikerne som har skrevet filmkritikkene jeg har undersøkt i større eller mindre grad etterstreber en viss grad av objektivitet. Men det er ingen selvfølge at kritikerne har tatt utgangspunkt i kriteriene om en

helhet, kompleksitet, intensitet og originalitet når de har evaluert filmene. Det er slik sett vanskelig å vite om det er kritikernes manglende bruk av kriteriene eller om det er filmene som ikke innehar disse kvalitetene. For det er store variasjoner i kritikernes bruk av de såkalte objektive kriteriene. Dette kan være på grunn av ulik praksis i filmmagasinene eller i kritikers egen praksis, eller det kan være filmens kunstneriske kvalitet som vurderes som mangelfull. Det må i en vurdering derfor tas høyde for i hvilken grad kritikerens smak farger filmkritikkens vurderinger, og jeg mener *ikke* at en filmkritikk skrives uten at kritikerens erfaring og kunnskap blir benyttet som et redskap. Det å skille mellom hva som kan betraktes som en «objektiv» vurdering, og hva som er en vurdering etter kritikerens personlige smak er ikke videre vektlagt i denne oppgaven, men man kan anta at det er en blanding av begge praksiser. Jeg har som tidligere påpekt likevel tatt utgangspunkt i at visse forbehold og at en viss distanse til personlig smak opprettholdes i filmkritikker fra filmmagasiner. Fra kritikernes egne uttalelser om hva som vektlegges er nettopp personlig/subjektiv erfaring og kompetanse likevel noe som farger filmkritikkene i stor grad (Gjelsvik 1997).

Gjelsvik (1997) har gjort intervjuer av norske filmkritikere om deres egen vurdering av praksis. På spørsmål om hva de anser som sine viktigste oppgaver svarer de ulike kritikerne ulikt: «Svarene spenner fra et ønske om å underholde, til å formidle opplevelser eller kunst» (Gjelsvik 1997: 61). De fleste er likevel enige om sin rolle som veileder og informasjonsformidler, og i denne sammenhengen var det for flere av dem et ønske om å vise forskjell på det gode og det dårlige. Undersøkelsen viser at flere av kritikerne ikke nødvendigvis brukte tradisjonelle estetiske kriterier: «Her påberoper kritikerne seg gjerne erfaring som gjør at man følger, om ikke allmenngyldige kriterier, så en egen mal» referert til blant annet som «ryggmargsfølelse» og «musikalitet». Andre kritikere trakk frem «...behovet for å vurdere film etter noen basismoment, håndverksmessige forhold, genre, filmretning og historikk...». Om dette representerer kritikerstanden eller ikke er vanskelig å stadfeste. Gjelsvik (1997) presiserer da også at det var vanskelig å trekke ut tendenser når meningene om deres funksjon som kritikere var så ulike: «Likevel gir flere kritikere uttrykk for at de i mange tilfeller finner fram til felles standpunkt om filmer, at man er enige om hvilke filmer som er gode eller prisverdige. Selv om begrunnelsen er ulik». Gjelsvik skriver at kritikeren underforstått mener at de deler en forståelse av «...hva som er godt eller dårlig, hva som er kvalitet» (Gjelsvik 1997: 62). Med utgangspunkt i andre filmer, fra et annet år, og med filmkritikker skrevet av andre filmkritikere kunne resultatet i min undersøkelse sett helt annerledes ut. Analysen av filmkritikernes vurdering blir dermed kun et eksempel på hvordan

filmene har blitt mottatt gjennom et konkret utvalg filmkritikker. Som jeg innledningsvis har nevnt er likevel valg av filmkritikker fra filmmagasiner basert på en antagelse om at filmens estetiske verdi i større grad vurderes og vektlegges i filmmagasiner enn i avisene, noe som også Bordwells inndeling av filmkritikkens funksjon viser til.

6.3. Tendenser ved bruk av kriteriene i filmkritikkene

Det er en relativt stor forekomst av bruk av kriteriene i filmkritikkene, men da med andre ord og uttrykk enn direkte bruk av kriteriene helhet, intensitet, kompleksitet og originalitet. Filmkritikernes bevisste eller ubevisste bruk av Beardsleys estetiske kriterier og Bordwells kriterier er varierende, og det er vanskelig å umiddelbart se klare tendenser ut fra type film som vurderes. Det er likevel en relativt klar tendens til at kriteriene blir benyttet i større grad der kritikeren vurderer filmen som lite vellykket. Denne tendensen kommer tydeligst frem i mange av *Montages* filmkritikker. Jeg finner i større grad «objektive» estetiske kriterier i *Montages* filmkritikker når jeg sammenligner med både *Film og Kino* og *Aftenposten*. Men dette kan ha sammenheng med prioritering av hvor mye plass filmkritikkene har fått i de forskjellige forumene. Filmkritikkene i *Montages* har i større grad viet mer plass til hver film, og nettopp lengden på kritikkene kan spille en rolle for hva som anses som viktig å få frem i vurderingene. Når det er gitt mindre plass til kritikkene, som i *Film og Kino* og *Aftenposten*, er tendensen at vurderingen av regissør og skuespillere tar mye av anmeldelsen, i tillegg til at filmens handling vies mye oppmerksomhet. Selv om ikke filmkritikerne bevisst har benyttet kriterier som eksplisitt refererer til originalitet, kompleksitet, intensitet og helhet, ser jeg likevel at kriteriene implisitt/indirekte brukes (bevisst eller ubevisst) i kritikernes evaluering av filmene. Det var derfor mange av vurderingene i filmkritikkene som sto i samsvar med de estetiske kriteriene hos Beardsley og Bordwells kriterier om en kunstnerisk helhet. Men da altså som implisitt kan referere til de estetiske kriteriene. Det er med andre ord liten bruk av kriteriene når det eksplisitt blir referert til kriteriene, men stor grad av implisitt bruk av kriteriene i filmkritikkene. De vurderer i mange tilfeller filmene ut fra kvaliteten om en helhetlig film, en opplevd intensitet, en originalitet. Kompleksitet derimot er det få funn av.

6.4. Hvilken festivalmottakelse fikk filmene?

Når jeg forsøker å se tendenser og sammenhenger mellom filmene, er det først nærliggende å se hvordan filmene med de mest prestisjefylte internasjonale prisene ble mottatt av kritikerne,

og sammenhengen mellom høytstående filmpriser og besøk på norsk kino. De filmene som har mottatt de mest prestisjefylte prisene er *En ganske snill mann* som ble besøkt av 96 054 tilskuere, *Hjem til jul* med 74 489 besøkende på norsk kino, *Sykt Lykkelig* med 26 008 tilskuere på norske kinoer og *Limbo* med et besøk på 52.061. Ingen av disse filmene har oppnådd målet om 100.000 besøkende. Det er verdt å merke seg er at publikumstall på festivaler ikke teller som «godkjent» på besøkstallet, og at dette igjen påvirker utbetalingen av billettstøtten. Hvis en film ikke viser til 10.000 solgte billetter får ikke filmen støtte i etterkant. Når filmene ses i forhold til målet om å nå 100.000 solgte billetter er det kun *Kongen av Bastøy* og *Nokas* av de konsulentvurderte filmene som oppnådde dette målet. Men ifølge støtteordningens veiledning kan 30. 000 besøkende regnes som et godt besøk på en smal film. Det er da filmene *Sykt Lykkelig*, *Maskeblomstfamilien*, *En helt vanlig dag på jobben* og *Kommandør Treholt og ninjatroppen* som ikke har nådd dette publikums målet. *Sykt Lykkelig* ble imidlertid godt mottatt på internasjonale festivaler, noe de tre andre filmene ikke har oppnådd i samme grad. Spesielt to filmer, *En ganske snill mann* og *Hjem til jul* av de fire filmene som nådde de mest prestisjefulle filmprisene, fikk nokså ulik mottagelse/bedømmelse av filmkritikerne.

6.5. Hva viser filmkritikkene om filmenes kunstneriske kvalitet?

Hvordan kommer kunstnerisk kvalitet til uttrykk i filmkritikkene når jeg forholder meg til Beardsley og Bordwells kriterier? Som tidligere sagt ser man i filmkritikkene en viss forekomst av kriteriene jeg har valgt som analyseverktøy.

En ganske snill mann fikk god kritikk i *Film & Kino* og ble blant annet vurdert som en sjelden opplevelse, noe som kritikerer vier til regissørens prestasjoner og til skuespillerprestasjonene. Filmen blir vurdert som tidenes beste komedie med sin svarte humor, noe som kan vise til en opplevd *intensitet* i henhold til de konkrete kriterier. Filmen vurderes videre for å inneha internasjonalt potensial, der Moland sammenlignes med store internasjonale regissører og vurderes som en ener blant norske regissører. *Montages* kritiker bruker i større grad de «objektive» estetiske kriterier, men da i en evaluering som preges av filmens mangelfulle *kompleksitet*, *originalitet* og *intensitet*. Filmens styrke ligger ikke i en original historie, ei heller for å inneha noen særlig grad av *intensitet* da filmen ikke blir særlig interessant, ifølge *Montages* kritiker. Svakheter ved region viser seg gjennom kritikerens vurdering av filmen som lite velkomponert. Filmen vurderes som overfladisk og ufarlig, noe som skulle tilsi at

den vurderes som mangelfull i sin *kompleksitet*. Avslutningsvis viser kritikeren at filmen likevel er en effektiv, lekker og velspilt komedie som her blant annet viser til godt skuespill. Slik sett kan dette vise at *intensitetskriteriet* er oppfylt. Filmens *helhet* vurderes som tilstedeværende gjennom regissørens habilitet og tendensen er at regissøren blir trukket frem som god, og som en auteur i norsk kontekst. Filmen ser dermed ut til å bli vurdert for sin helhet takket være regissøren i tillegg til at skuespillet vurderes som intenst og godt. Filmens sjanger som svart komedie fungerer utmerket for begge kritikerne. I den grad Beardsleys og Bordwells «objektive» kriterier gjør seg gyldig, vil ikke vurderingen av filmen *En ganske snill mann* kunne karakteriseres som en fullt så vellykket kunstnerisk helhet jamfør Bordwell, ei heller uttrykke en estetiske verdifull opplevelse i henhold til Beardsley. Men når man tar i betraktning alle internasjonale priser filmen har mottatt, både norsk kritikerpris og A-listede internasjonale festivaler, kan filmen hevdes å inneha høy kvalitet i henhold til filmpolitikken målsettinger.

Filmen *Hjem til jul* fikk svært delte evalueringer. I *Film & Kinos* kritikk trekkes regissørens kontroll over filmen frem som vellykket, og regissøren blir fremhevet som en auteur. Filmen kategoriseres som «seriøs film». Regissørens bruk av små detaljer tilfører i følge kritikeren mye til opplevelsen av karakterene og av selve filmen, noe som her kan vise til en opplevelse av filmens *kompleksitet*. Det følelsesmessige nivået gjør stort inntrykk på kritikeren, noe som kan stadfeste at *intensitetskriteriet* kan være innfridd. I *Montages* kritikk vurderes filmen etter mer klare kvalitetsprinsipper, men da gjennom en evaluering der filmen påstås å ikke være i nærheten av å være en god film, i følge kritikeren. Kritikeren vurderer filmens mange historier som overfladiske som kan henvise til lite *kompleksitet*, og virkemidlene blir evaluert som lite *originale*. Kritikeren hevder det er vanskelig å bli engasjert, noe som kan vise til en mangelfull opplevelse av *intensitet*. *Montages* kritiker vurderer filmen som uforutsigbar, uforløst og irritert fragmentert, noe som kan vise til en vurdering av filmens manglende *helhet*. Skuespillet blir vurdert som pregløst og lite spennende, og manuskriptet som uinteressant og en dårlig tekst. Kritikeren hevder filmens regissør forsøker å nå et bredere publikum, noe som han hevder ender med et kunstnerisk kollaps. Dette gjør *Hjem til jul* til en av de siste årenes aller svakeste filmer i følge kritikeren. Filmens foto fremheves derimot for sine vakre bilder, ellers er det ikke stort mer positiv kritikk i *Montages*. Dette er en film som i stor grad skilte kritikernes evalueringer, og det er dermed vanskelig å kunne se en klar tendens. I henhold til Bordwell og Beardsleys kategoriseringer av filmens kunstneriske helhet og estetiske verdifulle opplevelse, har ikke kritikerne vurdert filmen for sin særlige

kunstneriske kvalitet. Likevel ser man at kritikerens vurdering av filmen for å inneha internasjonalt potensial, tillegg til en regissør som har full kontroll i sin filmatisering, viser at filmen blir vurdert for å inneha mange kvaliteter. Men kritikeren i *Film og Kino* hentydning til «seriøs film», og at vurderingen av filmens kompleksitet og intensitet var sterkt tilstede tyder på en film med sterke kvaliteter. *Hjem til jul* har mottatt A-liste festivalpris, og har slik oppnådd et filmpolisk mål om internasjonal anerkjennelse og festivalpriser.

I filmkritikken av *Sykt Lykkelig* blir regissøren trukket frem som svært god i *Film & Kino*. Kritikeren viser her til regissørens gode evne som instruktør. Kritikerens vurdering av skuespillerne er at de skaper troverdighet, noe som kan vise til en opplevelse av *intensitet* i henhold til de konkrete kriterier. Filmen blir av kritikeren vurdert som kunstnerisk ambisiøs. I Aftenpostens «dom» beskrives filmens første del for å være original i detaljene jamfør Bordwells kriterier, og filmen vurderes som en velregissert samlivssatire. Filmens andre del derimot preges av repetisjon av skildringer, noe som gjør den mindre egenartet, ifølge Aftenpostens kritiker. Dette kan vise til en mangelfull *kompleksitet* i henhold til Beardsleys kriterium om en *kompleksitet* som innehar underkategorisering repetisjon. Sjangerblandingen blir ikke vurdert som spesielt vellykket og beskrives blant annet som ujevn. Kritikerens vurdering tyder på at filmen ikke blir karakterisert for å inneha en *helhetlig* godt inntrykk og oppnår dermed ikke Beardsleys kriterium om en perfekt form i henhold til helhetsskriteriet. Skuespillerprestasjonene vurderes derimot som glitrende, noe som kan tyde på en opplevelse av filmens *intensitet* som er et av de konkrete kriteriene til Bordwell og Beardsley. Filmen temattikk vurderes som «knappt noe nybrottsarbeid» og kan henvise til at *originalitetskriteriet* ikke er innfridd. Vurderingen av filmen faller nokså ulikt ut hos kritikerne. Filmen vurderes av *Film & Kino* som kunstnerisk ambisiøs med en god regissør som vet hva hun gjør. Jeg finner likevel i liten grad bruk av Beardsley og Bordwells kriterier. Men filmens vurdering som kunstnerisk ambisiøs viser likevel tydelig hvilke kvaliteter kritikeren mener filmen innehar. I Aftenposten, derimot er det liten optimisme. Kritikerens vurdering bærer preg av at filmen verken gir et helhetlig og komplekst inntrykk eller innehar en optimal originalitet. Når jeg ser kritikerens dom i lys av Beardsley og Bordwells kriterier har ikke filmen blitt vurdert for å inneha spesielt høy kunstnerisk kvalitet. *Sykt lykkelig* har derimot mottatt internasjonal festivalpris på en A-listet festival og var Norges Oscar-kandidat i 2011, noe som viser at filmen har fått anerkjennelsen både internasjonalt og nasjonalt.

Limbo blir i *Aftenposten* vurdert for å inneha *intensitet* og kunstneriske kvaliteter. *Foto*

trekkes her frem som en kvalitet og kritikeren vurderer filmen som både intelligent og estetisk avansert. Dette kan vise til at filmen blir vurdert for sin *kompleksitet*, og vurderes som en film med et kunstnerisk avansert uttrykk. Filmens manuskript vurderes i *Aftenposten* for å inneha mange kvaliteter, og foto beskrives som uvanlig sensuelt. *Montages'* filmkritikk kan vise til filmens manglende *helhet* da filmen vurderes som uforløst. Men kritikeren viser til filmens gjennomgående troverdighet noe som kan henvises til en opplevd *intensitet*. Filmens vurderes videre som viktig i norsk kontekst. *Foto* og *manuskript* vurderes for å inneha høy kvalitet og kritikeren opplever filmen som en «seriøs film» i lys av tematikken. Likevel er kritikeren dom at filmen er for enkel til å bli mesterlig, noe som kan vise til en vurdering av filmens mangelfulle *kompleksitet*. *Limbo* er likevel den filmen som ut fra begge kritikernes ståsted oppleves som den mest kunstnerisk ambisiøse. Filmkritikkene viser at filmen innehar intensitet og kunstneriske kvaliteter, og at den vurderes som estetisk avansert. Manuskriptet vurderes også for å inneha høy kvalitet hos begge kritikerne. Filmkritikernes dom over *Limbo*s kunstneriske kvaliteter var relativt likartet og mange av de estetiske kriterier var tydelig tilstede i evalueringene av filmen. En intelligent film er for øvrig sjelden blitt trukket frem i de konsulentvurderte filmene. Gjennom filmkritikkene fremstår filmen for å inneha kunstneriske kvaliteter og er en av de få filmene i undersøkelsen som oppnår så god kritikk for sitt kunstneriske uttrykk. *Limbo* kan i lys av filmkritikernes bedømmelse og internasjonal annerkjennelse karakteriseres for å inneha kunstnerisk kvalitet og være et eksempel på en vellykket norsk kunstnerisk ambisiøs film. Men også et eksempel på en positiv kritikk der ikke alle de estetiske kriteriene er «innfridd». Likevel bærer filmkritikerens «dom» tydelig preg av at dette er en film av høy kunstnerisk kvalitet gjennom konkrete vurderinger av filmens estetiske verdi.

Filmens *Maskeblomstfamilien* blir i *Film & Kino* vurdert som uforløst, noe som kan vise til en vurdering av filmens manglende *helhet*. Kritikeren har derimot ingenting å utsette på regissørens ambisiøse satsning. Troverdigheten til miljøskildringen kan vise til at filmen vurderes for å inneha en grad av *intensitet*, men skuespillet vurderes som for stivt og bryter dermed med publikums opplevelse av intensitet. *Film & Kinos* kritiker vurderer filmen for å inneha overtydelig bruk og repetisjon av symboler som her kan henvises til en liten grad av *kompleksitet*. Evalueringen i *Aftenposten* bærer også preg av en lite *kompleks* film i tilknytning til symbolbruk og filmens potensial til å berøre publikum vurderes som vanskelig. Dette kan vise til en vurdering av filmens mangelfulle *intensitet* i henhold til de konkrete kriterier. Miljøbeskrivelsen vurderes derimot som tiltalende og filmen blir vurdert for å

inneha en viss grad av troverdighet jamfør intensitetskravet. Men skuespillerne vurderes som for stive og overspillende til at troverdigheten opprettholdes. Filmkritikernes vurderinger faller nokså likt ut, og *Maskeblomstfamilien* har mottatt den mest negative kritikken av de ni filmene. Vurderingene viser til manglende helhet og kompleksitet, i tillegg til liten grad av intensitet. Regissøren vurderes derimot for å ha satset ambisiøs, og begge kritikerne evaluerer filmens miljøskildring som vellykket. *Maskeblomstfamilien* vurderes når sagt gjennomgående som en mislykket film. Når jeg ser filmkritikernes vurderinger i lys av Beardsleys estetiske kriterier, blir filmen verken vurdert for å inneha estetisk verdi eller en kunstnerisk helhet i henhold til Bordwells kategoriseringer.

Kommandør Treholt og ninjatroppen blir av *Film & Kinos* kritiker vurderer filmens tematikk for ikke å engasjere dagens publikum, noe som kan referere til en vurdering av filmens mangelfulle *intensitet*. *Aftenpostens* kritiker vurderer filmen til å utfordre konvensjonene med eksperimentering, noe som forutsetter en ironisk distanse, ifølge kritikeren. Dette kan vise til en vurdering av filmen som *original*. Kritikeren hevder at det kommer an på tilskuerens ståsted om filmen vil berøre og oppleves intens. Filmen anses av kritikeren som ambisiøs og som unorsk i positiv forstand. Men filmens vurderes for å være basert på for lite materiale, noe som her kan tyde på at kritikeren ikke vurderer filmen som tilstrekkelig *helhetlig*. Det er tydelig at dette er en film som man lett kan danne seg en skarp mening om, da dette kommer frem i begge filmkritikkene. I *Film & Kino* trekkes tematikken ned på filmens helhet, en tematikk som for øvrig kritikeren mener blir helt feil for dagens publikum. *Aftenpostens* kritiker presiserer, som *Film & Kinos* kritikk indikerer, at filmen er lite tilgjengelig for dagens publikum. Men *Aftenpostens* kritiker hevder likevel at noen kan oppleve filmen som intens om tilskueren har en ironisk distanse til det hele. Filmen trekkes frem som å utfordre konvensjonene, noe som kan anses som et ambisiøst trekk ved filmen og kan understreke dens originalitet. Evalueringen av *Kommandør Treholt & ninjatroppen* faller svært ulikt ut i filmkritikkene, men «scorer» nettopp på dens dristighet og originalitet. I lys av filmkritikkene kan filmpolitikens mål om nyskapning og kunstnerisk dristighet sies å være et karakteriserende trekk ved filmen. Filmkritikkene innehar derimot få estetiske kriterier, og vurderingen av filmen som estetisk verdifull eller kunstnerisk helhetlig er heller mangelfull. Filmen mottok derimot beste regi ved Next Wave i USA, noe som kan indikere at filmen uttrykker nyskapning og originalitet.

I *Nokas* trekkes *Film & Kinos* kritiker frem filmens manglende *originalitet* når han peker på

regissørens valg om å rekonstruere hendelsen i filmen i stedet for å lage en actionfilm basert på hendelsen. Opplevelsen blir dermed uinteressant, noe som kan tyde på en vurdering av filmens mangel på *intensitet*. Karakterenes troverdighet er ikke til stede og skuespillet blir dermed ikke vurdert som godt, ifølge *Film & Kinos* kritikker. Oppsummerer jeg imidlertid *Montages* kritikk vurderes filmen som en oppslukende opplevelse, og filmen anses dermed for å inneha stor grad av *intensitet*. Han peker på filmen som nyskapende og at den bryter med konvensjonene, noe som kan vise til at filmen vurderes som *original*, og ifølge kritikeren som et kompromissløst og sjeldent verk. Han skriver at regissøren har funnet sin egen estetikk som kan tolkes dithen at kritikeren vurderer filmen som egenartet og original og at regissøren har en tydelig signatur som her kan vise til regissøren som auteur. Stemningen i filmen griper tak seeren i følge kritikeren, noe som her viser til en *intensiteten*. Han fremhever fotografens konsekvente uttrykk som svært godt fungerende, men filmen vurderes likevel som mangelfull i sin fiksjonsfortelling noe som kan tyde på en evaluering av filmens manglende *helhet*. Derimot blir filmens språklige verdi vurdert som svært viktig. Skuespillet oppleves ikke særlig troverdig og bryter med filmens realisme, og bryter dermed en *intensitet*. Evalueringen av *Nokas* faller svært ulikt ut blant kritikerne. Der *Film & Kinos* kritiker vurderer filmens manglende originalitet og intensitet, er det er helt annen evaluering i *Montages* kritikk. Filmen er intens, original, egenartet, innehar språklig verdi og blir vurdert som et sjeldent verk i norsk sammenheng. I lys av Montages evaluering kan filmen karakteriseres for å inneha kunstneriske kvaliteter, og vurderes som en kunstnerisk ambisiøs film, men her konkluderer kritikeren så ulikt at det er vanskelig å konkludere med om filmen blir mottatt for å inneha kunstnerisk kvalitet i lys av kriteriene.

En helt vanlig dag på jobben blir i *Film & Kino* vurdert som en fremragende film. Også av Montages kritiker vurderes filmen som god, som en unorsk film ved bruk av meta-grep. Filmen blir vurdert som *intens* da kritikeren ble revet med av det menneskelige relasjonsdramaet. Kritikeren vurderer filmen som et uvanlig drama og viser slik til at et *originalitetskrav* er innfridd i lys av de konkrete kriterier. Filmen ses da i kontekst til norsk films manglende evne til å stille viktige samfunnsrelaterte spørsmål. Filmen vurderes som *kompleks* da tematikken gir grunn til refleksjon, i følge kritikeren. Her er kritikerne enig i evalueringen over filmen og vurderingen beskrives gjennom implisitt bruk av kriteriene. Det kan tyde på at *En helt vanlig dag på jobben* blir ansett som en film med kunstneriske kvaliteter av kritikerne når jeg da betrakter filmkritikkene gjennom de Beardsley og Bordwells estetiske kriterier.

I evalueringen av *Kongen av Bastøy* har *Aftenpostens* kritiker fremhevet regissørens formidling av stemningen som en sterk kvalitet, noe som preger det stilsikre fotoet som vurderes for å ha maleriske kvaliteter. Selv om filmen er flott å se på blir den monoton og beveger seg i samme spor, ifølge kritikeren. Dette kan vise til repetisjon og filmen oppfattes dermed ikke for å inneha stor grad av *originalitet*. Repetisjon viser til lite variasjon som kan knyttes til en vurdering av filmens manglende kompleksitet, jamfør Beardsleys kriterier. Kritikeren i *Montages* vurderer likevel filmen som både utfordrende, skremmende, overraskende og engasjerende. Utfordrende kan her henviser til kritikeren vurdering av filmens *kompleksitet* og kritikeren beskriver sin opplevelse av filmen som *intens* når han skriver at han blir revet med. Videre vurderer han filmens *originalitet* ved å kategorisere den som en «egenart i storskala». Regien beskrives som vågal i valg av scenografi og foto vurderes for ikke å gi den umiddelbare innlevelsen. Likevel vurderes manuskriptets høye kvalitet og filmens skuespillerprestasjoner som så gode at disse kvalitetene i seg selv står seg godt alene, ifølge kritikeren. Dramaturgien vurderes som *helhetlig* og kritikeren ser på filmen som så bunnsolid som han aldri har opplevd norsk film tidligere. Filmens dom faller nokså ulikt ut hos kritikerne. *Aftenpostens* kritiker vurderer filmen som monoton, men med maleriske bilder og med en regissør som greier å formidle den gode stemningen i filmen. *Montages* kritikk viser derimot at filmen vurderes som både helhetlig, intens, original og kompleks. Vurderingen av filmen i lys kriteriene innehar dermed alle kvaliteter en film bør ha for å være en estetisk verdifull film i henhold til Beardsley, og en kunstnerisk helhetlig film jamfør Bordwell. Filmene har som jeg tidligere har påpekt mottatt prestisjefulle priser på internasjonale festivaler. Dette er dermed en film som blir vurdert som kunstnerisk ambisiøs og for å inneha kunstnerisk kvalitet.

6.6. Avrundning

Limbo er den filmen som har fått gjennomgående gode kritikker med tanke på en kunstnerisk vurdering. Samme film mottok også beste regi på Montreal Filmfestival som anses for å være en prestisjetung filmfestival. *Kommandør Treholt og ninjatroppen* ble vurdert som den mest dristige filmen, men ble derimot ikke vurdert for å inneha særlig grad av kunstnerisk kvalitet i lys av Beardsley og Bordwells kriterier. *En helt vanlig dag på jobben* ble også godt mottatt av samstemte kritikere, og dens kunstneriske kvalitet viste seg i vurdering preget av implisitt bruk av kriteriene. *Kongen av Bastøy* kom godt ut av undersøkelsen, og her blir også dens

kunstneriske kvaliteter trukket frem gjennom direkte funn av kriteriene i filmkritikkene. *Nokas* mottok en svært ulik evaluering av kritikerne. Den ene kritikerens vurdering viser en film med sterke kunstneriske kvaliteter og jeg fant i stor grad kriteriene både implisitt og eksplisitt i evalueringen. Den andre kritikerens vurdering bærer preg av en film med store kunstneriske mangler. Disse filmene, med unntak av *Limbo*, hadde dessuten en tematikk som knytter filmene til norsk kultur, noe som i seg selv er interessant i lys av «kulturtestens» krav. Disse filmene har for øvrig ikke mottatt internasjonale festivalpriser som tilhører A-listen til Norsk Filminstitutt.

Sykt Lykkelig ble mottatt som en kunstnerisk ambisiøs film og her får også regissøren mye positiv kritikk. Det er her lite å spore av funn av kriteriene, men når kritikeren i sin vurdering bruker konkret at filmen er kunstnerisk ambisiøs, er det lite å utsette på filmens kunstneriske kvalitet gjennom denne mottakelsen. Bedømmelsen var derimot todelt, og den andre kritikeren hadde en heller mangelfull vurdering av filmens kunstneriske kvalitet. Vurderingene av *Maskeblomstfamilien* var gjennomgående negative. Imidlertid har jeg påvist at flere av kriteriene har vært benyttet, som har vært en tendens når filmene får dårlig mottakelse. *Hjem til Jul* og *En ganske snill mann* som har oppnådd internasjonal annerkjennelse og priser, fikk som nevnt svært ulik mottakelse av filmkritikerne. Det ble i begge filmkritikkene av *En ganske snill mann* lagt vekt på en utpreget god regissør selv om filmen fikk ulik kvalitetsvurdering. Det samme var ikke tilfelle i mottakelsen av *Hjem til jul*, der regi i stor grad blir trukket frem som vellykket, mens en kritiker viste seg å være negativ til filmen. At to filmer som har oppnådd internasjonale priser får så ulik mottakelse er i seg selv interessant. Mange av filmkritikerne viser sin frustrasjon over norsk film og når filmen vurderes som god, er det ofte henvist til at den generelle norske filmen ikke har vært i nærheten så god. Det ser også ut til at filmene ses i kontekst til andre filmer og da gjerne til fellesbetegnelsen «norske filmer». Det viser seg at filmene i undersøkelsen som hadde en norsk tematikk generelt får en samstemt god evaluering av kritikerne. Som min undersøkelse viser er det samme filmer som har mottatt minst internasjonale priser. Imidlertid har filmene som oppnådde langt flere internasjonale priser, fått en mer ujevn mottakelse av kritikerne. Undersøkelsen viser dermed en tendens på at kritikerne i større grad er samstemte om filmene med norsk tematikk, enn om filmene som hadde en mer internasjonal tematikk og som hadde mottatt flere internasjonale priser.

Selv om det var varierende, og til tider liten, bruk av kriteriene, er jeg likevel overrasket over

at kriteriene ble benyttet i relativt stor grad i filmkritikerens bedømmelse av filmene. Kriteriene kan dermed synes å danne et utgangspunkt for vurderingene, og tendensen er at kriteriene viser seg implisitt gjennom analysen i svært mange av filmkritikkene, da spesielt i negative kritikker. Men som tidligere nevnt kan dette ha sammenheng med i hvilken grad filmkritikerne har tatt et utgangspunkt i slike kriterier når de evaluerte filmene. Eller det kan være et svar på at filmene ikke blir vurdert for å inneha tilstrekkelig kunstneriske kvaliteter ved mangel på funn av kriteriene i positive kritikker. Når jeg har undersøkt vurderingen av kunstnerisk kvalitet i lys av de «objektive» kriteriene jeg har funnet og ikke funnet i filmkritikkene, viser tendensen at filmene i all hovedsakelig ikke blir vurdert for å inneha en særskilt kunstnerisk kvalitet.

Det er for øvrig store variasjoner i evalueringen av mange av filmene, og det var kun *Limbo* og *En helt vanlig dag på jobben* av de ni filmene der «dommen» falt nokså likt. Hvis filmkritikeren betraktes som formidlere av kvalitet i filmer, er det spesielt vanskelig å skulle forholde seg til filmkritikker som viser så ulikt resultat. Derimot hevdet kritikerne i følge Gjelsviks undersøkelse at de ofte var enig i evalueringer av filmene, selv om fremgangsmåten var ulik (Gjelsvik 1997), noe som ikke er karakteriserende for filmkritikernes bedømmelse av filmene fra 2010. Kritikerne bruker ifølge Gjelsviks undersøkelse stor grad egen erfaring og kompetanse i sine vurderinger av film. Tendensen i dag er nok at «objektive» kriterier (såkalte iboende kriterier) i filmen ikke ses på som en realitet, men at den estetiske verdien av filmen i større grad betraktes gjennom opplevelsen som dermed baseres på en resepsjonsbasert erfaring. Gjelsvik skriver at årsaken til de manglende kvalitative vurderingene kan skyldes: «(...) en postmoderne tilstand der alle verdier er like gyldige og kvalitet ikke lenger fikserbart» (Gjelsvik 2002: 97). Nicolaj Frobenius viser på lignende vis til umuligheten til å opprettholde et kvalitetshierarki i en filmkultur som har et så bredt sjangermangfold (Frobenius, *Rushprint*, nr. 4, 2011). I et slikt perspektiv kan det være vanskelig for filmkonsulenten å forholde seg til et normativt kvalitetsbegrep, og det å skulle forholde seg til en kunstnerisk vurdering ved bruk av normative kvalitetskriterier.

Sett i et annet perspektiv kan kvalitetsbegrepet ha forskjøvet seg og at kvalitet eksisterer på andre premisser enn kunstneriske kvaliteter. Anne-Britt Gran (2001) viser gjennom det hun kaller den kommersielle kvalitetstypen «...at det har «sneket seg inn» en logikk i kulturpolisk tenkning som ligner til forveksling «godt salg = god kvalitet». Hun hevder at den kommersielle kvalitetstypen legger vekt (både) på kulturpolitiske mål om at kunsten skal nå

flest mulig (noe dets legitimitet er avhengig av) og kravet til økonomisk egeninntekt. Gran hevder at «Kravet til egeninntekt fører i en rekke institusjoner til at den kommersielle kvalitetstypen i praksis blir dominerende» (Gran 2001: 119). Det betyr, ifølge Gran at den kommersielle kvalitetstypen gir godt salg, som betyr mer penger, og god kvalitet, og i denne sammenheng finnes det ingen målestokk utenfor inntjeningskravet (Gran 2001: 119).

I oppgavens problemstillingen søkte jeg svar på hvilke forutsetninger norsk film har for å satse på kunstnerisk kvalitet i lys av den nye filmpolitikken. Gjennom undersøkelsen av stortingsmeldingene og de mål og krav som settes til filmområdet, har jeg vist at den filmpolitiske nysatsningen på filmområdet har vektlagt både kommersielle- og kunstneriske mål, men som tidligere sagt, har publikumsorienteringen i stor grad preget politiske målsettinger til filmområdet. Dette viste seg gjennom de mange og høye krav filmpolitiske retningslinjer stiller til filmområdet, når det gjelder økonomisk gevinst og at filmene skal nå ut til et stort publikum. I henhold til å nå målet om å oppnå 25 prosent av markedsandelene på kino, noe som tilsvarer mål om å nå 3 millioner besøkende i henhold til «Veiviseren». De forutsetninger som norske filmskaper møter når de søker statlig tilskudd til film gjennom filmkonsulentordningen bærer preg av å omfavne både det Gran kaller en kommersiell kvalitetstype og støtteordningens forankring i en kunstnerisk vurdering. Her kan kommersielle føringer til filmområdet lett tenkes å overstyre en ren kunstnerisk kvalitetsvurdering, da det for den norske filmkonsulenten fantes lite konkrete og gjennomsiktede kriterier å forholde seg til sammenlignet med den danske modellen. De filmpolitiske føringene er i stor grad fremtredende i filmkonsulentordningens retningslinjer under stillingsinstruksen. Filmkonsulentens stillingsinstruks viser at filmpolitiske mål skal tas i betraktning i filmkonsulentens vurderinger. Det kan, som i eksempelet om *Pax*, i visse tilfeller føre til at de rene kvalitetsvurderingene i større grad blir underordnet målbare kommersielle filmpolitiske krav. Men filmpolitikken opprettholder også et ønske om å satse på de «unike stemmene» og at norske filmer skal motta internasjonale festivalpriser. Dette har da også noen av filmene fra 2010 oppnådd, og spesielt *Limbo*, *Hjem til jul*, *En ganske snill mann* og *Sykt lykkelig* som mottok prestisjefulle internasjonale priser. Det kan tyde på at de filmpolitiske forandringene i større grad har vektlagt kommersielle mål, der økonomiske betingelser har vært mer fremtredende enn kunstneriske mål.

Undersøkelsen av filmkonsulentens stillingsinstruks viste som nevnt at filmpolitiske føringer preget deres retningslinjer for vurdering av film etter en kunstnerisk vurdering. Det kan av

den grunn hevdes at målet om høy publikumsoppslutning *kan* virke inn på filmkonsulentenes vurderinger. Kan dette medføre at norsk kunstnerisk film oftere havner i en mellomposisjon mellom kommersiell og kunst? Filmer som i tråd med middelkulturbegrepet, ender opp som «verken fugl eller fisk», men et sted plassert i midten? Her viser ikke analysen med støtte i kriteriene om filmene kan karakteriseres som middelkulturelle, men i gjennomgangen av filmenes mottakelse gir filmkritikerne uttrykk for at filmene verken er av særlig høy kunstnerisk kvalitet eller er store kommersielle filmer, og det kan til tider virke som om filmene mottas som «gode filmer til norsk å være». Ytrebergs uttrykk om at «popularitet og kulturelle pretensjoner går hånd i hånd» kan knyttes til et dilemma som viser seg i vurderingsproblematikken: Hvordan filmkonsulentene angivelig må forholde seg både til kommersielle filmpolitiske retningslinjer og til støtteordningens forankring i en kunstnerisk vurdering.

Den norske filmens middelmådighet har vært diskutert i media i lys av filmkonsulentordningens forankring i filmpolitikkenes føringer og vurderinger basert på kunstnerisk skjønn, men om dette (kun) kan tilskrives filmkonsulentene er vanskelig å anta. Hva filmkonsulenten mottar av søknader kan i en slik sammenheng være av like stor betydning. Gjennomgangen av stillingsinstruksen bærer preg av at konsulentene ikke kun kan forholde seg til vurderinger av kunstnerisk kvalitet når statlig støtte til film etter kunstnerisk vurdering skal tildeles. Filmpolitiske retningslinjer som preges av publikumsorientering, å fremme norsk kultur og språk, kvinnekvotering og å fremme populærfilm som skal være tilgjengelig for alle, kan påvirke filmkonsulentens kvalitetsvurderinger.

Den kunstneriske vurderingen av statlig støtte til filmer kan i lys av filmpolitiske målsettinger hevdes å utfordre den rene kvalitetsvurderingen. I undersøkelsen av stillingsinstruksen fant jeg få konkrete kvalitetskriterier som filmkonsulentene måtte basere og begrunne vurderingene på. Med uklare estetiske kriterier å forholde seg til, kan filmkonsulentens autonome posisjon som «smaksdommere» prege vurderingen av kunstnerisk kvalitet. Hvilke type filmer vi får oppleve kan i dette perspektivet bære preg av den smak de forskjellige filmkonsulentene til enhver tid har. Støtteordningens intensjon skal være en kunstnerisk vurdering med mål om å gi støtte til filmprosjekter med høy kunstnerisk kvalitet. I en artikkel i *Rushprint* hevdet Lismoen: «Istedenfor å legge opp til en diskusjon som åpner for en problematisering av ”profesjonalitet” og ”kvalitet”, slenger NFI-byråkratene om seg med

disse begrepene som om det var universell enighet om hva de betyr» (Lismoen, *Rushprint*, 02.02.2012).

Dette underbygger mitt poeng med hvorfor en konkretisering av og mer gjennomsiktede estetiske kriterier kan være et nyttig redskap hos filmskaperne og hos filmkonsulentene. Dette kan gi filmskaperne muligheten til å vite hva som kreves for å oppnå støtte etter en kunstnerisk vurdering, i tillegg til å bidra til at filmkonsulentene kan begrunne avslag og tilslag av søknader gjennom kunstneriske begrunnelser slik vi så i den danske modellen. Det kan av den grunn være hensiktsmessig å føre en diskusjon om hvilke kvalitetskriterier som skal ligge til grunn for filmkonsulentens vurderinger av statlig støtte til film.

På den andre siden kan det å ha få konkrete estetiske kriterier å forholde seg til, medføre at næringsmessige filmpolitiske mål vanskeliggjør en kunstnerisk vurdering. Ved å tydeligere konkretisere kvalitetskriterier som filmkonsulenten kan vurdere etter, mener jeg både kan bidra til å unngå subjektive vurderinger, og at den kunstneriske vurderingen i enda større grad står i kontrast til næringsmessige filmpolitiske mål. Denne oppgaven viser at filmpolitikkens kommersielle mål kan, for filmskapere som vil satse på film med kunstnerisk kvalitet - på høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning – vanskeliggjøre satsningen på kunstnerisk kvalitet og motta statlig støtte innenfor konsulentordningens rammer.

«Støttesystemet til film har *alltid* fungert som en bremsekloss overfor den kunstneriske utviklingen», hevder Kjetil Lismoen (Lismoen, *Rushprint*, 02.02.2012). Med filmpolitikkens satsning på den nye støtteordningen «Nye veier til langfilm» som ble innført i starten av 2012, har norsk film nå nye muligheter til å satse på film med lavere budsjetter, og til å satse på kunstnerisk kvalitet i film. Hvis dette medfører at filmkonsulentene i større grad kan «slippe igjennom» smalere filmer mer uavhengig av økonomiske hensyn, kan dette bety at norske filmskapere i større grad kan motta statlig støtte til filmer med kunstneriske ambisiøse intensjoner. Den nye støtteordningen kan også ses på som en virkning av filmpolitikkens satsning på kunstnerisk kvalitet i norsk film. Det må tas i betraktning at det i en statlig støtte til film alltid vil finnes en dragning mellom økonomiske og estetiske betingelser, mellom kunst og kommersiell film, men det må ikke nødvendigvis resultere i noe «midt i mellom». Kjetil Lismoens uttalelse er beskrivende for den filmpolitiske utfordringen i norsk film: «Norsk films fremste utfordring blir å finne en bedre balanse mellom de industrielle målsettingene og de kunstneriske» (Lismoen, *Rushprint*, 02.02.2012). De kommende årene vil

vise om den nye støtteordningen fører norsk film et skritt nærmere en filmnasjon som kan assosieres med filmer av høy kunstnerisk kvalitet, og om filmpolitikkenes mål om høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning blir karakteriserende for norsk konsulentvurdert film.

Referanseliste

- Bakøy, Eva, Roel Puijk (red.) (2012). *Kvalitet i praksis- film, fjernsyn og foto*. IJ-forlaget: Kristiansand
- Bale, Kjersti (2009). *Estetikk En innføring*. Pax Forlag A/S: Oslo.
- Beardsley, Monroe C. (1981). *Aesthetics: Problems in the philosophy of Criticism*. Hackett Publishing Company, Inc, Indianapolis Cambridge.
- Beardsley, Monroe (1982). «The Aesthetic Point of View». Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (2008). *Estetisk teori- En antologi*, Universitetsforlaget: Oslo
- Bjørkås, Svein (2002). «Kvalitetsparadokset. Kunst, kvalitet og evaluering». Karen Hannah (red.). *Kunstnerisk kvalitet i kulturpolitikken*, Kulturpolitisk forskningcenter, Århus.
- Bordwell, David og Kristin Thompson (2010). *Filmart: An introduction*, University of Wisconsin, Published by McGraw-Hill: New York
- Dickie, George (1988). *Evaluating Art*. Temple University Press Philadelphia: USA
- Dickie, George (2001). *Art and Value*. Blackwell Publishers Inc., USA
- Evensmo, Sigurd (1992). *Det store tivoli*. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo
- Fink, Hans (1992). «Elementer af en almen værditeori — med et vist henblik på æstetisk og kulturpolitisk evaluering». Karen Hannah (red.). *Kunstnerisk kvalitet i kulturpolitikken*, Kulturpolitisk forskningcenter: Århus.
- Gaut, Berys og Dominic McIver Lopes (2001). *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge: Taylor & Francis Group
- Gentikow, Barbara (2005). *Hvordan utforsker man medieerfaring?* IJ-forlaget AS:
- Gjelsvik, Anne (1997). *Etiske og estetiske kriterier ved evaluering av film- En undersøkelse av norske filmkritikers mottakelse av spillefilm med voldsinnslag*. Skriftserie fra Institutt for Drama, Film og Teater, NTNU
- Gjelsvik, Anne (2002). *Mørkets øyne. Filmkritikk, vurdering og analyse*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Gran, Anne-Britt (2001). «Kvalitet før og nå- kvalitetskriterier i omløp». Karen Hannah (red.) *Kunstnerisk kvalitet i kulturpolitikken*. Kulturpolitisk forskningcenter: Århus.
- Gripsrud, Jostein (1990). «Genrer, lesere og kvalitet. Om tekst- og smakshierarkier». *MedieKultur Journal of media an communication research*. Vol.6, No 14
- Gripsrud, Jostein (1999). *Mediekultur, mediesamfunn*, Universitetsforlaget: Oslo

- Hanche, Øivind, Gunnar Iversen, Nils Klevjer Aas (2004). *Bedre enn sitt rykte : en liten norsk filmhistorie*. Norsk filminstitutt: Oslo.
- Holst, Jan Erik (2006). *Det lille sirkus*, Norsk Filminstitutts Skriftserie 18: Oslo
- Iversen, Gunnar og Ove Solum (2010). *Den norske filmbølgen*. Universitetsforlaget: Oslo
- Iversen, Gunnar (2012). *Norsk Filmhistorie*. Spillefilmen 1911-2011. Universitetsforlaget: Oslo
- Kjørup, Søren (2000). *Kunstens Filosofi – en indføring i Æstetik*. Roskilde Universitetsforlag.
- Lossius, Gunnar Thon (2003). *Norsk filmutvikling*
- Løken, Lene (2005). *Fabelaktig; Inspirasjonshefte for kvalitetsfilm på kino*. Film og Kino:
- Mannila, Leena (2007). *Norsk Filmbransje- makt, ære og ytringsfrihet*. Kolofon Forlag AS: Oslo
- Nymo, Tanya (2006). *Under forvandlingens lov. Norsk Filminstitutts historie*. Norsk Filminstitutts skriftserie 17 Norsk Filminstitutt
- Rasmussen, Karl Aage (2002). «Om kunstnerisk kvalitet og kulturpolitikk». Karen Hannah (red.) *Kunstnerisk kvalitet i kulturpolitikken*, Kulturpolitisk forskningcenter: Århus.
- Thompson, Kristin og David Bordwell (2003). *Film History: An Introduction*. Second Edition. University of Wisconsin-Madison. McGraw-Hill: New York
- Tjora, Aksel (2010). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Gyldendal Norsk Forlag AS

Internettkilder

- Bjørkås, Svein (2005). Seminar «Kvalitet i norsk spillefilm» i regi av Norsk Filminstitutt
<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1010&Hgf=1>
- Einarsson, Kristenn (2010). «Norsk film er verdt å se», Aftenposten 7/2-2010
<http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/article3506483.ece#.T6r2v-1A-jI>
- Fagerholdt, «Et blodrødt år», *Rushprint*, 12.03.11
<http://rushprint.no/2011/3/2011-et-blodrodt-ar/>
- Frobenius, Nicolaj (2009). «Et svakt norsk filmår», 11/12-2009, Aftenposten
<http://www.aftenposten.no/kultur/article3419108.ece#.T6r27-1A-jI>
- Frobenius, Nicolaj (2011). *Aftenposten*, «Ubehagelige sannheter», 28.03.2011
<http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/article4074300.ece#.T6uSTSfqZl0>

- Frobenius, Nicolaj, «Hun ville aldri fått støtte hvis hun ikke var kvinne», *Dagbladet*, 24.03.2011
http://www.dagbladet.no/2011/03/24/kultur/film/pax/kjonnskvotering/nikolai_frobenius/15937928/
- Frobenius, Nicolaj (2011). Portrettet: Nicolaj Frobenius, «Om spillekonsulentens rolle, bransjens slavebinding og frykten for fri debatt», *Rushprint* nr. 04.
- Halle, Mariken, 08.12.2011.
<http://rushprint.no/2011/12/nfi-undergraver-norsk-filmkunst/>
- Kaplan, Marit, (2011) «Norsk film inntar Sverige», Norsk Filminstitut, publisert 11.01.2011,
<http://www.nfi.no/norskfilm/arkiv/norsk-film-inntar-sverige>
- Kristiansen, Lars Ole (2010). «Rekonstruert paranoia i *Nokas*» 29/9-2010, Montages.no.
<http://montages.no/2010/09/rekonstruert-paranoia-i-nokas/>
- Kruse, Bjørn (2001). NMI- seminar 26. April,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/printstory/art2001042709161969096360>
- Køhn, Ivar 5/4-2011, www.nfi.no
- Lismoen, Kjetil (2012). «NFI- en bremsekloss», *Rushprint.no*, 02.02.12
<http://rushprint.no/2012/2/nfi-en-bremsekloss/>
- Lismoen, Kjetil (2005). «Problematiske kvalitetsbegrep», *Rushprint*, 31.08.2005
<http://rushprint.no/2005/8/problematiske-kvalitetsbegrep/>
- Media Norge, www.medianorge.uib.no
- Robsaam, Thomas (2010). «Konsulentene styrer mindre», *Rushprint*, 17.12.2010
<http://rushprint.no/2010/12/konsulentene-styrer-mindre/>
- Servoll, Johanne Kielland (2011). «Hva er en god film?», 11/4-11, *Rushprint*,
<http://rushprint.no/2011/4/hva-vil-man-med-filmdebatten/>
- Skog, Christian Seielstad «Litteraturkritikkens forpliktelser». *Vinduet*, 11.12.2011.
<http://web2.gyldendal.no/vinduet2/tekst.asp?id=299>
- Stenderup, Thomas (2010). «Filmskolen ER retten til å begå feil», 17/8-2010 *Rushprint*,
<http://rushprint.no/2010/8/retten-til-a-bega-feil/>
- Store Norske leksikon, <http://snl.no/kvalitet/beskaffenhet>

Telegrambyrå NTB tekst, 29.04.11

<http://snl.no/Norsk Telegrambyrå>

Ytreberg, Espen (2004). «Norge: Mektig Middelkultur», *Samtiden* nr.3.

http://www.idunn.no/file/ci/1446740/samtiden_aiyr_2004_aiyr_nr_03_samtiden_materie_3_2004_web.pdf

Økland, Ingunn (2009). «Hemmende suksessoppskrift», Aftenposten 15.12.09

<http://old.aftenposten.no/meninger/kommentatorer/okland/article3423770.ece>

Tidsskrifter/Magasiner

Engelstad, (2010). «En bønn fra menigheten». *Vagant* nr. 4. Tidsskrift for litteratur og Kritikk. Cappelen Damm: Bergen

Frobenius, Nikolaj, *Rushprint*, 09.02.2011

Furuly, Jan Gunnar, *Aftenposten*, 05.04.2011

Holst, Jan Erik (2001). *Z filmtidsskrift* 75. nr. 1- 2001: *Norsk Film AS* Filmens Hus: Oslo

Lavik, Erlend (2010). «Den norske filmoffentligheten», *Vagant* nr.4/2010, Cappelen Damm

Slåen, Eirik Smidesang, *Rushprint* nr. 2. 2007

Stene, Øystein (2010). «Mot en fattig film», *Vagant* nr.4/2010, Cappelen Damm

Master- og hovedoppgaver

Jensen, Kai Erik (1991). *Kvalitet Myndighetenes dilemma*, Hovedoppgave i teater, Institutt for Drama, film og teater, UIT

Sandberg, Cecilie (2005). *Staten og norsk spillefilm: en analyse av norske myndigheters engasjement i nasjonal spillefilmproduksjon*

With, Anne-Lise (1992). *Kvalitetsfilm og Norsk Kinopolitikk- teoretiske og empiriske innfallsvinkler*, Institutt for drama, Film og Teater, Universitetet i Trondheim

Stortingsmeldinger og rapporter

Budsjett-innstilling S. Nr. 2 (2000-2001)

<http://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Innstillinger/Budsjett/2000-2001/innb-200001-002/>

FOR 2009-12-17 nr. 1761: Forskrift om tilskudd til utvikling og produksjon av kinofilm etter kunstnerisk vurdering

<http://www.lovdata.no/for/sf/ku/xu-20091217-1761.html>

FOR 2009-09-07 nr. 1168: Forskrift om tilskudd til audiovisuelle produksjoner

<http://www.lovdata.no/for/sf/ku/xu-20090907-1168.html>

Kriterier for vurdering av søknader til Norsk Filmfond «Veiledningen», e-post fra Ivar Køhn, 21.10.2011

Kriterier for vurdering af spillefilm under konsulentordningen

http://www.dfi.dk/branche_og_stoette/stoette/produktion-og-udvikling/spillefilm---konsulentordningen/kriterier-for-vurdering-af-spillefilm-under-konsulentordningen.aspx

Norsk Filminstitutt Årsrapport (2010).

<http://www.nfi.no/omnfi/rapporter>

Norsk Filminstitutt Kvartalsrapport 3 (2010).

<http://www.nfi.no/omnfi/rapporter>

Norsk Filmfonds årsmelding (2001).

<http://www.filmfondet.no/iCM.aspx?PageId=131>

Norsk Filmfonds årsmelding (2002).

<http://www.filmfondet.no/iCM.aspx?PageId=131>

Norsk Filmfonds Årsmelding (2004).

<http://www.filmfondet.no/iCM.aspx?PageId=131>

Norsk Filmfonds Årsmelding (2005).

<http://www.filmfondet.no/iCM.aspx?PageId=131>

Norsk filmforbunds høringssvar til NFI. 04.12.2009.

Pressemelding. Stortinget har vedtatt «Veiviseren for det norske filmløftet», 81/07 13.06.07

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/pressemeldinger/pressemeldinger/2007/stortinget-har-vedtatt-veiviseren-for-de.html?id=472735>

Prioriterte festivaler for spillefilm, Norsk Filminstitutt, e-post fra Nils Klevjar Aas, 14.03.2011

UPA 2010 (2011) Utvilings- og produksjonsavdelingen, Norsk Filminstitutt, strategidokument (2009). E-post fra Ivar Køhn, 21.10.2011

Wiedemann, Vinca 2009. *Kunsten at være Filmkonsulent*, 2009 Rapport om kompetenceudvikling for filmkonsulenter i Norden, for Nordisk Film & TV Fond

Stillingsinstruks Filmkonsulenter, nfi.no, 08.04.2010

<http://www.nfi.no/bransje/dokumentbibliotek/stillingsinstruks-filmkonsulenter--140>

St. prp. nr. 1 (2000-2001) For Budsjetterminen 2001, Utgiftskapitler: 300-336, Kultur- og kirkedepartementet, 15. september 2000, Oslo

http://www.regjeringen.no/nb/dep/krd/dok/regpubl/stprp/20002001/st-prp-nr-1_2000-2001.html?id=203718

St. meld. nr. 22. *Veiviseren. For det norske filmloftet* (2006-2007), Kultur- og kirkedepartementet, 23. mars 2007, Oslo

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-22-2006-2007-.html?id=460716>

Filmkritikker

Haddal, Per (2010). «Moden og modig start på filmhøsten», 22.08. 2010, *Aftenposten*

<http://oslopuls.aftenposten.no/film/article429317.ece>

Huser, Aleksander (2010). «Uforløst manipulasjon», nr.5 november, *Film&Kino*

Kamsvåg, Geir (2010). «Coen på norsk». nr. 2 april/mai, *Film&Kino*

Kamsvåg, Geir (2010). «Imponerende debut». nr. 5 november, *Film&Kino*

Kamsvåg, Geir (2010). «Bomskudd». nr.4 september/oktober, *Film&Kino*

Kamsvåg, Geir (2010). «Velment, men uinteressant», nr.5 november, *Film&Kino*

Kamsvåg, Geir (2010). «Tragikomisk mediekritikk», nr. 2 april/mai, *Film&Kino*

Kristiansen, Lars Ole (2010). «Rekonstruert paranoia i *Nokas*». 29.09.2010,

<http://montages.no/2010/09/rekonstruert-paranoia-i-nokas/>

Kristiansen, Lars Ole (2010). «Bent Hamer svikter oss med *Hjem til jul*». 15.11.2010,

<http://montages.no/2010/11/bent-hamer-svikter-oss-med-hjem-til-jul/>

Kristiansen, Lars Ole (2010). «Moden menneskelighet i Maria Sødahls *Limbo*». 13.09.2010,

<http://montages.no/2010/09/moden-menneskelighet-i-maria-sodahls-limbo/>

Meinch, Karsten (2010). «Ømt og uvanlig i *En helt vanlig dag på jobben*». 12.03.2010, Montages.no

<http://montages.no/2010/03/ømt-og-uvanlig-i-en-helt-vanlig-dag-pa-jobben/>

- Nipen, Kjersti (2010). «Par i smerter», 04.11.2010. *Aftenposten.no*
<http://oslopuls.aftenposten.no/film/article456659.ece>
- Rosic, Igor (2010). «Menneskelige forbindelser», nr. 5 november. *Film&Kino*
- Sivertsen, Martin (2010). «En ganske morsom film», 19.03.2010. *Montages.no*
<http://montages.no/2010/03/en-ganske-morsom-film/>
- Slåen, Eirik Smidesang (2010). «Harmdirrende *Kongen av Bastøy*», 15.12.2010.
<http://montages.no/2010/12/kuldeskjelvinger-og-pustebesvaer-i-kongen-av-bastoyem/>
- Økland, Ingunn (2010). «Snedig fabel», 12.08.10, *Aftenposten Puls*
<http://oslopuls.aftenposten.no/film/article418800.ece>
- Økland, Ingunn (2010). «Svulstig om avvik», 07.10.2010, *Aften Puls*
<http://oslopuls.aftenposten.no/film/article444272.ece>
- Økland, Ingunn (2010). «Vakker ransakelse av Bastøy», 16.12.10, *Aften Puls*
<http://oslopuls.aftenposten.no/film/article474333.ece>

E-post

- Aas, Nils Klevjar, Norsk Filminstitutt, 14.10.2011
- Aas, Nils Klevjar, Norsk Filminstitutt, 14.09.2011
- «Doc. Prioriterte festivaler, mail fra Aas, Nils Klevjar
- Kriterier for vurderinger av søknader «Veiledning for filmkonsulentene» i e-post fra Køhn, 21.10.2011, Norsk Filminstitutt
- Køhn, Ivar, Norsk Filminstitutt, 29.10.2011
- Køhn, Ivar, Norsk Filminstitutt, 21.10.2011
- Tildelingsbrev fra KUD, 2009 og 2010 i e-mail fra Ivar Køhn ved Norsk Filminstitutt
- Utviklings- og produksjonsavdelingen (UPA) Strategidokument, e-post fra Ivar Køhn ved Norsk Filminstitutt, 21.10.2011

Filmer

- En ganske snill mann* (2010). Regi: Hans Petter Moland
- En helt vanlig dag på jobben* (2010). Regi: Terje Rangesnes
- Hjem til jul* (2010). Regi: Bent Hamer
- Kommandør Treholt & ninjatroppen* (2010). Regi: Thomas Cappelen Malling
- Kongen av Bastøy* (2010). Regi: Marius Holst
- Limbo* (2010). Regi: Maria Sødahl

Maskeblomstfamilien (2010). Regi: Petter Næss
Nokas (2010). Regi: Erik Skjoldbjærg
Sykt lykkelig (2010). Regi: Anne Sewitsky